Lecciones sobre la estética

G. W. F. Hegel



Estas lecciones se ocupan de la *estética*; su objeto es el vasto *reino de lo bello*, y, más precisamente, su campo es el *arte*, vale decir, el *arte bello*.

Por supuesto, a este objeto, propiamente hablando, no le es enteramente adecuado el nombre de *estética*, pues «estética» designa más exactamente la ciencia del sentido, del *sentir*, y con este significado nació como una ciencia nueva o, más bien, como algo que en la escuela wolffiana debía convertirse en una disciplina filosófica en *aquella época* en que en Alemania las obras de arte eran consideradas en relación a los sentimientos que debían producir, p. ej., los sentimientos de agrado, de admiración, de temor, de compasión, etc. A la vista de lo inadecuado, o, mejor dicho, de lo superficial de este nombre, se intentó forjar otros, como, p. ej., *calística*. Pero también éste se muestra insuficiente, pues la ciencia que proponemos considera, no lo bello en general, sino puramente lo bello del *arte*. Nos conformaremos, pues, con el nombre de Estética, dado que, como mero nombre, nos es indiferente, y, además, se ha incorporado de tal modo al lenguaje común que, como nombre, puede conservarse. No obstante, la expresión apropiada para nuestra ciencia es «*filosofía del arte*», y, más determinadamente, «*filosofía del arte bello*».



Georg Wilhelm Friedrich Hegel

LECCIONES SOBRE LA ESTÉTICA

ePub r1.1
Titivillus 29.08.16

EDICIÓN DIGITAL

Título original: *Vorlesungen über die Ästhetik*

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1835

Traducción: Alfredo Brotóns Muñoz

Según la segunda edición de Heinrich Gustav Hothos (1842)

Edición: Friedrich Bassenge

Recopilación de las lecciones impartidas por Hegel en Heidelberg en 1818 y en Berlin en 1820/21, 1823, 1826 y 1828/29. Fue recopilado y publicado en 1835 por Heinrich Gustav Hotho, utilizando los propios manuscritos de Hegel y los apuntes que sus estudiantes tomaron durante las conferencias

Editor digital: Titivillus

ePub base r1.2

Edición digital: epublibre (EPL), 2016

Conversión a pdf: FS, 2020





Nota del traductor

De los muchos escollos que en esta traducción me han salido al paso, sólo en un caso siento que he fracasado rotundamente: la distinción operativa entre *Vorstellung* y *Darstellung*, con sus respectivas familias. De todas las soluciones barajadas, la única que me ha parecido a cubierto de objeciones absolutamente contundentes, tratándose de un par de términos tan cruciales y frecuentes en esta obra, es la siguiente: *Vorstellung* se vierte como «representación*», con el significado de representación mental, subjetiva, interior…; *Darstellung* se vierte como «representación**», con el significado de representación fáctica, objetiva, exterior… «Representación» cubre el resto de acepciones.

Los demás problemas los he resuelto como mejor he sabido, tratando de no sacrificar el contenido a la forma, ni a la inversa; de cualquier modo, prescindiendo de neologismos y distorsiones, semánticas o sintácticas, del castellano, recurriendo solo en los casos especiales a los giros de más solera de los acuñados por la tradición de la traducción filosófica, y, en última instancia, ateniéndome en todo momento al cambiante contexto (así, y para no citar más que un solo ejemplo, *geistreich* es traducido por «rico en espíritu» o «ingenioso», según el rigor terminológico que el pasaje requiera y las connotaciones más pertinentes en cada ocasión).

Las notas al texto son de tres clases: unas aportan datos sobre obras y personajes citados o aludidos por Hegel y que no me han parecido tan de dominio público como para considerar ocioso tener a mano fechas, hechos o circunstancias que faciliten una mejor comprensión del texto; otras ilustran sobre juegos de palabras o parentescos etimológicos intraducibles al castellano; las hay, por fin, que sugieren otras posibles lecturas del texto. En éstas últimas se transcriben con frecuencia, citadas por sus autores, las interpretaciones de los traductores inglés, italiano y francés que he consultado en los casos más conflictivos, y que son, respectivamente: T. M. Knox (O. U. P., 1975, 2 vols.), Nicolao Merker y Niccola Vaccaro (Einaudi, 1976, 2 vols.) y S. Jankélévitch (Flammarion, 1979, 4 vols.).

Introducción

Señores:

Estas lecciones se ocupan de la *estética*; su objeto es el vasto *reino de lo bello*, y, más precisamente, su campo es el *arte*, vale decir, el *arte bello*.

Por supuesto, a este objeto, propiamente hablando, no le es enteramente adecuado el nombre de *estética*, pues «estética» designa más exactamente la ciencia del sentido, del *sentir*, y con este significado nació como una ciencia nueva o, más bien, como algo que en la escuela wolffiana debía convertirse en una disciplina filosófica en *aquella época* en que en Alemania las obras de arte eran consideradas en relación a los sentimientos que debían producir, p. ej., los sentimientos de agrado, de admiración, de temor, de compasión, etc. A la vista de lo inadecuado, o, mejor dicho, de lo superficial de este nombre, se intentó forjar otros, como, p. ej., *calística*. Pero también éste se muestra insuficiente, pues la ciencia que proponemos considera, no lo bello en general, sino puramente lo bello del *arte*. Nos conformaremos, pues, con el nombre de Estética, dado que, como mero nombre, nos es indiferente, y, además, se ha incorporado de tal modo al lenguaje común que, como nombre, puede conservarse. No obstante, la expresión apropiada para nuestra ciencia es «*filosofía del arte*», y, más determinadamente, «*filosofía del arte bello*».

I. Delimitación de la Estética y refutación de algunas objeciones a la Filosofía del arte

1. Lo bello natural y lo bello artístico

Ahora bien, con esta expresión excluimos al punto lo *bello natural*. Tal delimitación de nuestro objeto puede por una parte aparecer como una determinación arbitraria, tal pues como cada ciencia tiene derecho a trazar discrecionalmente su alcance. Pero no debemos tomar en este sentido la limitación de la estética a lo bello del arte. En la vida corriente se suele ciertamente hablar de un *bello* color, de un cielo *bello*, de un *bello* río y asimismo de *bellas* flores, de animales *bellos* y aun de seres humanos *bellos*, pero, aunque no queremos entrar en la controversia sobre hasta qué punto se justifica la atribución de la cualidad de la belleza a tales objetos y hasta qué punto deben en general ubicarse en un mismo plano lo bello natural y lo bello artístico, puede sin embargo afirmarse ya de entrada que lo bello artístico es *superior* a la naturaleza. Pues la belleza artística es la *belleza generada* y *regenerada por el espíritu*, y la superioridad de lo bello artístico sobre la belleza de la naturaleza guarda proporción con la superioridad del espíritu y sus producciones sobre la naturaleza y sus fenómenos. En efecto, *formalmente* considerada, cualquier ocurrencia, por desdichada que sea, que se le pase a un hombre por la cabeza será *superior* a cualquier producto natural, pues en tal ocurrencia siempre estarán presentes la espiritualidad y la libertad. Según el *contenido*, el sol, p. ej., aparece ciertamente como un momento *absolutamente necesario*, mientras que una ocurrencia desatinada se desvanece como *contingente* y

efímera; pero, tomada para sí, una existencia natural tal como el sol es indiferente, no en sí libre y autoconsciente, y si la consideramos en la necesidad de su conexión con otro[1], entonces no la estamos considerando para sí ni, por consiguiente, como bella.

Ahora bien, decir en general que el espíritu y su belleza artística son *superiores* a lo bello natural es por cierto constatar bien poca cosa, pues «superior» es una expresión enteramente indeterminada que se refiere a la belleza natural y a la artística como si todavía estuvieran juntas en el espacio de la representación*, y sólo denota una diferencia cuantitativa y, por tanto, exterior. Pero la *superioridad* del espíritu y de su belleza artística frente a la naturaleza no es sólo relativa, sino que el espíritu es lo único *verdadero*, lo que en sí todo lo abarca, de tal modo que todo lo bello sólo es verdaderamente bello en cuanto partícipe de esto superior y producto de lo mismo. En este sentido, la belleza natural aparece como un reflejo de la belleza perteneciente al espíritu, como un modo imperfecto, incompleto, un modo que, según su *sustancia*, está contenido en el espíritu mismo. Además, la limitación al arte bello se nos antojará muy natural, pues, por mucho que se hable de bellezas naturales —menos entre los antiguos que entre nosotros—, hasta ahora a nadie se le ha ocurrido adoptar el punto de vista de la *belleza* de los objetos naturales y elaborar una ciencia, una exposición sistemática de estas bellezas. Sí se ha asumido el punto de vista de la *utilidad*, y se ha compilado, p. ej., una ciencia de los objetos naturales útiles contra las enfermedades, una *materia médica*, una descripción de los minerales, de los productos químicos, de las plantas, de los animales provechosos para la salud, pero no se han clasificado y evaluado los reinos de la naturaleza desde el punto de vista de la *belleza*. Ante la belleza natural nos sentimos demasiado inmersos en lo *indeterminado*,

carentes de *criterio*, y es por eso que tal clasificación resultaría tan poco interesante.

Estas observaciones preliminares sobre la belleza en la naturaleza y en el arte, sobre la relación entre ambas y la exclusión de la primera del ámbito de nuestro objeto propiamente dicho deberían desterrar la idea de que la limitación de nuestra ciencia no hace más que revertir en el arbitrio y la discrecionalidad. No es aquí donde debe mostrarse esta relación, pues su examen compete a nuestra ciencia misma, y por ello sólo más adelante será sustanciada y demostrada con mayor precisión.

2. Refutación de algunas objeciones contra la Estética

Pero, ahora bien, ya este primer paso constituido por nuestra limitación preliminar a la belleza artística nos plantea nuevas dificultades, a saber.

Lo *primero* con que podemos toparnos es la duda sobre si el arte bello se muestra *digno* de un tratamiento científico. Pues lo bello y el arte intervienen cuales genios benévolos en todos los asuntos de la vida y adornan jovialmente todos los entornos externos e internos, mitigando la seriedad de las relaciones y las complicaciones de la realidad efectiva, sustituyendo la ociosidad por el entretenimiento y, allí donde nada bueno puede aportarse, ocupando al menos el lugar del mal siempre mejor que éste. Pero aunque el arte se mezcla en todo con sus gratas formas, desde los rudos atavíos de los salvajes hasta el fasto de los templos ornamentados con toda riqueza, estas formas mismas no parecen sin embargo tener que ver con los verdaderos fines últimos de la vida, y aunque las creaciones artísticas no son perniciosas para estos serios fines y a veces incluso, al menos en su función de mantener

alejado el mal, parecen promoverlos, el arte contribuye más a la *remisión*, a la *relajación* del espíritu, mientras que los intereses sustanciales precisan más bien de la tensión de éste. Por eso puede parecer desproporcionado y pedante querer tratar con seriedad científica lo que para sí mismo carece de naturaleza seria. En todo caso, según tal enfoque, el arte aparece como algo *superfluo*, aunque la *emolición*[2] del ánimo que el hecho de ocuparnos de la belleza puede causar no sea precisamente perniciosa como *afeminamiento*[3]. A este respecto, a menudo ha parecido necesario tomar la defensa del arte bello, el cual se admite que es un lujo, en lo referente a su relación con la necesidad *práctica* en general y, más precisamente, con la moralidad y la piedad, y, puesto que su inocuidad no puede ser probada, hacer creíble al menos que este lujo del espíritu procura un número mayor de *ventajas* que de *desventajas*. Con este propósito, se le ha atribuido fines serios al arte mismo, y con frecuencia ha sido recomendado como mediador entre la razón y la sensibilidad, entre la inclinación y el deber, como conciliador de estos elementos enfrentados en tan enconada lucha y oposición. Pero puede sostenerse que en el caso de tales fines, ciertamente más serios, del arte, razón y deber no ganan nada con esa tentativa de mediación, dado que, precisamente por su naturaleza, no se prestarían, en cuanto inmiscibles, a semejante transacción, y reclamarían la misma pureza que en sí mismos tienen. Y, además, que el arte tampoco se ha hecho con esto más digno de sustanciación científica, pues sus servicios siempre tienen doblez y, junto a fines más elevados, igualmente favorece también la ociosidad y la frivolidad, y, más aún, que en estos servicios puede en general aparecer sólo como medio, en vez de ser fin para sí mismo. Por lo que finalmente se refiere a la forma de este medio, siempre parece un factor desfavorable el hecho de que, aun cuando el arte se

subordine de hecho a fines más serios y produzca efectos más serios, el medio empleado para ello sea la *ilusión*. Pues lo bello tiene su vida en la *apariencia*. Pero fácilmente se echa de ver que un fin último en sí mismo verdadero no debe ser logrado mediante la ilusión y que, si bien aquél puede ser esporádicamente favorecido por ésta, tal cosa sólo puede hacerse de un modo limitado; y ni siquiera en este caso puede tomarse la ilusión como el medio correcto. Pues el medio debe corresponder a la dignidad del fin, y lo verdadero no puede surgir de la apariencia y de la ilusión, sino sólo de lo verdadero. De la misma manera que la ciencia tiene que considerar los verdaderos intereses del espíritu según el modo verdadero de la realidad efectiva y el modo verdadero de la representación* de ésta.

En estos respectos puede parecer que el arte bello es *desmerecedor* de una consideración científica, dado que no deja de ser sólo un ameno juego y, aunque persiga fines más serios, sin embargo contradice la naturaleza de estos fines, pero[4] en general sólo está al servicio tanto de ese juego como de esta seriedad, y no puede servirse más que del engaño y la apariencia como elemento de su ser-ahí y también como medio de sus efectos.

Pero, *en segundo lugar*, es todavía más probable que parezca que, si bien el arte bello en general invita a reflexiones filosóficas, no sería sin embargo un objeto *apropiado* para un examen *propiamente hablando* científico. Pues la belleza artística se les representa** al *sentido*, al sentimiento, a la intuición, a la imaginación, tiene un campo diferente al del pensamiento, y la aprehensión de su actividad y de sus productos requiere un órgano distinto al del pensamiento científico. Más aún, de lo que precisamente gozamos en la belleza artística es de la *libertad* de la producción y las

configuraciones. Tanto en la creación como en la contemplación de sus imágenes, parece como si nos sustrajésemos a todas las cadenas de la regla y de lo regulado; frente al rigor de lo conforme a ley y de la oscura interioridad del pensamiento, en las figuras del arte buscamos sosiego y animación, jovial, vigorosa realidad efectiva frente al sombrío reino de las ideas. Por último, la fuente de las obras de arte es la libre actividad de la fantasía, que en sus imágenes mismas es más libre que la naturaleza. El arte no sólo tiene a su disposición todo el reino de las configuraciones naturales en su múltiple y abigarrado aparecer, sino que, más allá de esto, la imaginación creadora[5] puede verterse *inagotablemente*[6] en producciones *propias*. Ante esta inconmensurable exuberancia de la fantasía y de sus libres productos, parece que al pensamiento tenga que faltarle el valor para traer a éstos *completamente* ante su presencia, juzgarlos e insertarlos entre sus fórmulas universales.

Se admite por el contrario que, *según su forma*, la ciencia tiene que ver con el pensamiento que abstrae de la masa de las singularidades, de donde resulta, por una parte, que de ella queda excluida la imaginación con su azar y su arbitrio, es decir, el órgano de la actividad y el goce artísticos. Por otro lado, si el arte precisamente vivifica jovialmente la árida y oscura sequedad del concepto, reconcilia sus abstracciones y su desavenencia con la realidad efectiva, integra el concepto en la realidad efectiva, entonces una consideración *sólo* pensante supera a su vez este mismo medio de integración, lo anula, y devuelve el concepto a su simplicidad privada de realidad efectiva y a su sombría abstracción. Más aún, *según su contenido*, la ciencia se ocupa de lo en sí mismo *necesario*. Ahora bien, si la Estética deja de lado lo bello natural, no sólo no hemos aparentemente ganado nada a este respecto, sino que más bien nos hemos alejado de lo necesario todavía

más[7]. Pues el término *naturaleza* nos da ya una idea de *necesidad* y de *conformidad a ley*, de un comportamiento por tanto que cabe la esperanza de que esté más cerca de la consideración científica y sea susceptible de ésta. Pero, en comparación con la naturaleza, es en el *espíritu* en general, y sobre todo en la imaginación, donde parecen estar particularmente a sus anchas el arbitrio y la ausencia de ley, y esto se sustrae por sí mismo a toda fundamentación científica.

En todos estos aspectos parece por tanto que el arte bello, por su origen tanto como por su efecto y su alcance, en vez de mostrarse apropiado para que sobre él se aplique el empeño científico, más bien de por sí se resiste a la regulación del pensamiento y *no* es conforme a la elucidación propiamente hablando científica.

Este y análogos escrúpulos frente a una preocupación verdaderamente científica por el arte bello derivan de ideas, puntos de vista y consideraciones corrientes que pueden rastrearse hasta en su más mínimo detalle en viejos escritos, especialmente franceses, sobre lo bello y el arte bello. Y en parte en ellos se contienen datos fácticos bastante exactos, en parte se extraen de ellos razonamientos que asimismo parecen a primera vista plausibles. Así, p. ej., el dato de que la configuración de lo bello es tan variado como universalmente difundido está el fenómeno de lo bello, de donde, si se quiere, puede inferirse también una universal *tendencia a la belleza* en la naturaleza humana y puede sacarse la ulterior consecuencia de que, puesto que las representaciones* de lo bello son tan infinitamente diversas y por tanto en principio algo *particular*, no puede haber leyes *universales* de lo bello y del gusto.

Ahora bien, antes de pasar de tales consideraciones a nuestro asunto propiamente dicho, nuestra primera tarea

deberá consistir en un breve examen introductorio de los escrúpulos y dudas suscitados.

Por lo que, en primer lugar, concierne a la *dignidad* del arte para ser considerado científicamente, es obvio que el arte puede ser usado como efímero juego que sirva de diversión y de entretenimiento, adorne nuestro entorno, haga grato lo externo de las circunstancias de la vida y realce mediante la ornamentación otros objetos. De este modo no es en efecto arte independiente, libre, sino servil. Pero lo que *nosotros* queremos examinar es el arte *libre* tanto en su fin como en sus medios. El hecho de que el arte en general pueda servir a otros fines y ser por tanto un mero pasatiempo es una condición que por lo demás comparte asimismo con el pensamiento. Pues por una parte la ciencia puede ciertamente ser usada como entendimiento al servicio de fines finitos y medios contingentes, y en tal caso no recibe su determinación de sí misma, sino de otros objetos y circunstancias; pero por otro lado también se libera de esta servidumbre sólo para elevarse en libre autonomía a la verdad, en la que se realiza independientemente sólo con sus propios fines.

Ahora bien, sólo en esta su libertad es el arte arte verdadero, y sólo cumple su *suprema* tarea cuando se sitúa en la esfera común a la religión y a la filosofía y es solamente un modo de hacer conscientes y de expresar lo *divino*, los intereses más profundos del hombre, las verdades más comprehensivas del espíritu. En las obras de arte han depositado los pueblos sus intuiciones y representaciones* internas más ricas en contenido, y a menudo constituye el arte bello la clave, la única en muchos pueblos, para la comprensión de la sabiduría y la religión. El arte comparte esta determinación con la religión y la filosofía, pero de la manera peculiar en que representa** lo supremo también sensiblemente, y con ello lo aproxima al modo de

manifestación de la naturaleza, a los sentidos y al sentimiento. Se trata de la profundidad de un *mundo suprasensible* en el que el *pensamiento* penetra y en principio lo erige como un *más allá* frente a la consciencia inmediata y el sentimiento presente; se trata de la libertad del conocimiento pensante que se sustrae al *más acá* que llamamos realidad efectiva y finitud sensibles. Pero el espíritu sabe igualmente curar esta *brecha* abierta por él mismo; crea a partir de sí mismo las obras del arte bello como el primer término medio conciliador entre lo meramente exterior, sensible y pasajero, y el pensamiento puro, entre la naturaleza y la finita realidad efectiva, y la infinita libertad del pensamiento conceptual.

Pero por lo que respecta a la *indignidad* del elemento artístico en general, es decir, de la *apariencia* y de sus *ilusiones*, esta objeción tendría en todo caso su justificación si pudiera calificarse la apariencia como lo que no-debe-ser. Pero a la *esencia* misma le es esencial la *apariencia*; la verdad no sería tal si no pareciera y apareciera, si no fuera *para* alguien, *para* sí misma tanto como para el espíritu en general. Por eso no puede ser objeto de reprobación la *apariencia* en general, sino sólo el particular modo y manera de la apariencia en que el arte da realidad efectiva a lo en sí mismo verdadero. Si, en relación con esto, la apariencia con que el arte crea para el ser-ahí sus concepciones debe ser determinada como *ilusión*, entonces esta reprobación halla ante todo su sentido tanto en comparación con el *mundo exterior* de los fenómenos y la limitada materialidad de éste como en relación con el nuestro propio sentiente, es decir, el mundo *interiormente sensible*; a los cuales acostumbramos a dar en la vida empírica, en la vida de nuestra propia apariencia misma, el valor y el nombre de realidad efectiva, realidad y verdad, en contraposición al arte, carente de tales realidad y verdad. Pero no hay que llamar precisamente a

toda esta esfera del mundo empírico interno y externo el mundo de la verdadera realidad efectiva, sino más bien, en un sentido más riguroso que el arte, una mera apariencia y una ilusión más cruda. La auténtica realidad efectiva sólo se hallará más allá de la inmediatez del sentir y de los objetos exteriores. Pues sólo es de veras efectivamente real lo-que-es-en-y-para-sí, lo sustancial de la naturaleza y del espíritu, lo cual se da por cierto a sí mismo presencia y ser-ahí, pero en este ser-ahí sigue siendo lo que es en y para sí, y sólo así es de veras efectivamente real. Lo que el arte realza y deja que se manifieste es precisamente el dominio de estas potencias universales. En el mundo ordinario externo e interno aparece ciertamente también la esencialidad, pero con la figura de un caos de contingencias, atrofiada por la inmediatez de lo sensible y por el arbitrio en circunstancias, acontecimientos, caracteres, etc. El arte le quita la apariencia y la ilusión de este mundo malo, efímero, a aquel contenido verdadero de los fenómenos, y les da a éstos una realidad efectiva superior, hija del espíritu. Muy lejos de ser mera apariencia, a los fenómenos del arte ha de atribuírseles, frente a la realidad efectiva ordinaria, la realidad superior y el ser-ahí más verdadero.

Tampoco puede decirse que las representaciones** del arte sean una apariencia ilusoria frente a las representaciones**, más verdaderas, de la historiografía. Pues tampoco la historiografía tiene como elemento de sus descripciones el ser-ahí inmediato, sino la apariencia espiritual de éste, y su contenido sigue adoleciendo de toda la contingencia de la realidad efectiva ordinaria y de sus acontecimientos, enredos e individualidades, mientras que la obra de arte nos pone ante las eternas fuerzas dominantes en la historia sin ese suplemento de la presencia inmediatamente sensible y su inconsistente apariencia.

Pero si en comparación con el pensamiento filosófico y los principios religiosos y éticos, se califica de ilusión el modo de manifestación de las figuras artísticas, entonces la realidad más verdadera es, ,por supuesto, la forma de manifestación que un contenido adquiere en el ámbito del pensamiento; pero, en comparación con la apariencia de la existencia sensible inmediata y con la de la historiografía, la apariencia del arte tiene la ventaja de que ella misma va más allá de sí y apunta desde sí a algo espiritual que debe acceder a la representación* a través suyo, frente a lo cual la apariencia inmediata no se presenta a sí misma como ilusoria, sino más bien como lo efectivamente real y lo verdadero, mientras que, en cambio, lo inmediatamente sensible vicia y oculta lo verdadero. El duro caparazón de la naturaleza y del mundo ordinario le plantea al espíritu más dificultades que las obras de arte para penetrar en la idea.

Pero si por una parte le concedemos ahora al arte esta elevada posición, ha igualmente de recordarse por otra que el arte no es, ni según el contenido ni según la forma, el modo supremo y absoluto de hacer al espíritu consciente de sus verdaderos intereses. Pues, precisamente por su forma, también el arte está limitado a un determinado contenido. Sólo hay una cierta esfera y fase de la verdad susceptible de ser representada** en el elemento de la obra artística; su propia determinación debe todavía implicar emerger a lo sensible y poder ser en esto adecuada a sí, a fin de ser un contenido auténtico para el arte, como es el caso, p. ej., de los dioses griegos. Frente a esto, hay una captación más profunda de la verdad, según la cual ésta no es ya tan afín y propicia a lo sensible como para poder ser asumida y expresada por este material de modo adecuado. De tal índole es la aprehensión cristiana de la verdad, y sobre todo el espíritu de nuestro mundo actual o, más precisamente, de nuestra religión y de

nuestra formación racional: aparece más allá de la fase en que el arte constituye el modo supremo de ser consciente de lo absoluto. La índole peculiar de la producción artística y de sus obras ya no satisface nuestra necesidad suprema; ya no podemos venerar y adorar las obras de arte como tocadas por la divinidad; la impresión que nos producen es de índole más sesuda, y lo que suscitan en nosotros ha todavía menester un criterio superior y verificación diversa. El pensamiento y la reflexión han sobrepujado al arte bello. Quien guste de entregarse a las lamentaciones y las quejas puede considerar este fenómeno como una corrupción y atribuirlo a la prevalencia de las pasiones y de los intereses egoístas que hacen desaparecer la seriedad del arte tanto como su jovialidad; o bien se puede echar la culpa a la inopia de los tiempos que corren, a las complicadas circunstancias de la vida civil y política, las cuales impiden que el ánimo, prisionero de mezquinos intereses, se libere a los fines superiores del arte, dado que la inteligencia misma está al servicio de esta inopia y de sus intereses en ciencias que sólo tienen utilidad para tales fines, y se deja inducir a la perseverancia en esta esterilidad.

Sea cual sea la actitud que frente a esto se adopte, lo cierto es que el arte ha dejado de procurar aquella satisfacción de las necesidades espirituales que sólo en él buscaron y encontraron épocas y pueblos pasados, una satisfacción que, al menos en lo que respecta a la religión, estaba muy íntimamente ligada al arte. Ya pasaron los hermosos días del arte griego, así como la época dorada de la baja Edad Media. La cultura reflexiva de nuestra vida actual nos crea la necesidad, tanto respecto a la voluntad como también respecto al juicio, de establecer puntos de vista generales y de regular desde ellos lo particular, de tal modo que formas, leyes, deberes, derechos y máximas universales valgan como

fundamentos de determinación y sean el principal agente rector. Pero, tanto para los intereses del arte como para la producción artística, nosotros en general exigimos más bien una vitalidad en la que lo universal no se dé como ley y máxima, sino que funcione como idéntico al ánimo y al sentimiento, del mismo modo que la fantasía contiene lo universal y lo racional como puestos en unidad con un fenómeno sensible concreto. Por eso, dadas sus circunstancias generales, no son los tiempos que corren propicios para el arte. El mismo artista en ejercicio no sólo sufre la seducción y el contagio de la conspicua reflexión que le rodea, de la rutina general del opinar y juzgar sobre el arte, para que introduzca más pensamientos en su trabajo mismo, sino que toda la cultura espiritual es de tal índole que él mismo está inmerso en tal mundo reflexivo y sus relaciones, y no podría abstraerse de ello con voluntad y decisión, ni tampoco afectar o llegar, mediante particular educación o abandono de las relaciones de la vida, a un aislamiento particular que compensara de lo perdido.

Considerado en su determinación suprema, el arte es y sigue siendo para nosotros, en todos estos respectos, algo del pasado. Con ello ha perdido para nosotros también la verdad y la vitalidad auténticas, y, más que afirmar en la realidad efectiva su primitiva necesidad y ocupar su lugar superior en ella, ha sido relegado a nuestra *representación**. Lo que ahora suscitan en nosotros las obras de arte es, además del goce inmediato, también nuestro juicio, pues lo que sometemos a nuestra consideración pensante es el contenido, los medios de representación** de la obra de arte y la adecuación o inadecuación entre ambos respectos. La *ciencia* del arte es por eso en nuestro tiempo todavía más necesaria que para aquellas épocas en que el arte, ya para sí como arte, procuraba satisfacción plena. El arte nos invita a la consideración

pensante, y no por cierto con el fin de provocar arte de nuevo, sino de conocer científicamente qué es el arte.

Pero en cuanto nos planteamos la aceptación de tal invitación, nos asalta la ya mencionada sospecha de que si el arte constituye en cierto modo un objeto apto en general para consideraciones filosóficamente reflexivas, no lo es, propiamente hablando, para consideraciones sistemáticamente científicas. Pero esto entraña de entrada la falsa idea de que puede haber una consideración filosófica que no sea también científica. Aquí sólo diré brevemente sobre este punto que, sean cuales sean las ideas que se puedan tener sobre la filosofía y el filosofar, yo estimo el filosofar completamente inseparable de la cientificidad. Pues la filosofía tiene que considerar un objeto según la necesidad, y por cierto que no solamente según la necesidad subjetiva o según una ordenación, clasificación, etc., externas, sino que tiene que desplegar y demostrar el objeto según la necesidad de la propia naturaleza interna de éste. Sólo esta explicación constituye en general lo científico de un análisis. Pero por lo demás, en la medida en que la naturaleza lógico-metafísica de un objeto implica esencialmente la necesidad objetiva del mismo, puede, y de hecho debe, el rigor científico ceder en la consideración aislada del arte —que tantos presupuestos tiene por una parte respecto a su contenido como por otra respecto a su material y elemento, con lo cual el arte siempre roza la contingencia—, y sólo en relación con el esencial proceso interno de su contenido y de sus medios de expresión ha de recordarse la configuración de la necesidad.

Pero en cuanto a la objeción de que las obras del arte bello se sustraen a la consideración científicamente pensante debido a que tienen su origen en la fantasía carente de reglas y en el ánimo, e, incalculables en su número y multiplicidad, sólo ejercen su efecto sobre el sentimiento y la imaginación,

es esta una confusión que todavía parece ser de peso. Pues, de hecho, lo bello artístico se manifiesta de forma explícitamente opuesta al pensamiento y que éste, para actuar a su manera, se ve precisado a desbaratar. Esta idea es coherente con la opinión de que lo real en general, la vida de la naturaleza y del espíritu, se estropean y mueren por la acción del concebir, de que, con el pensar sujeto a conceptos, en vez de acercársenos se nos alejan más aún, de modo que, al utilizar el pensamiento como *medio* de captación de lo vivo, el hombre más bien se desvía de *este* fin mismo. No es aquí el lugar para hablar exhaustivamente de esto, sino sólo para señalar el punto de vista que podría ser la causa de esta dificultad, imposibilidad o desatino.

Se concederá, pues, de entrada que el espíritu es capaz de tomarse en consideración a sí mismo, de tener una consciencia, y ciertamente una *que piense* sobre sí misma y sobre todo lo que en ella se origina. Pues es precisamente el *pensar* lo que constituye la naturaleza esencial más íntima del espíritu. En esta consciencia pensante sobre sí y sus productos, por mucha libertad y arbitrio que siempre puedan tener éstos, el espíritu, si verdaderamente está en ellos, se comporta conforme a su naturaleza esencial. Ahora bien, en tanto que originados en el espíritu y creados por él, el arte y sus obras son ellos mismos de índole espiritual, aunque su representación** adopte en sí la apariencia de la sensibilidad y penetre de espíritu lo sensible. A este respecto, el arte está ya más cerca del espíritu y de su pensar que la sólo externa naturaleza carente de espíritu; en los productos artísticos aquél sólo tiene que ver con lo suyo. Y aunque las obras de arte no sean pensamiento ni concepto, sino un desarrollo del concepto a partir de sí mismo, una alienación en lo sensible, el poder del espíritu pensante radica, no ya sólo en la aprehensión de *sí mismo* en su forma peculiar en tanto que

pensar, sino igualmente en el reconocerse en su *enajenación* en el sentimiento y la sensibilidad, en el concebirse en su otro, al transformar en pensamientos lo alienado y de este modo reconducirlo a sí. Y con esta preocupación por lo otro a sí mismo el espíritu pensante no se falsea de ningún modo, como si con ello se olvidase y abandonase a sí, ni es impotente para comprender lo diferente de sí, sino que se concibe a sí y lo opuesto a él. Pues el concepto es lo universal que se mantiene en sus particularizaciones, se trasciende a sí y lo otro a sí, y es de esta manera el poder y la actividad de superar asimismo de nuevo la alienación a que procede. De modo que la obra de arte en que el pensamiento se enajena a sí mismo pertenece también al dominio del pensar conceptual, y el espíritu, al someterla a la consideración científica, no hace con ello sino satisfacer la necesidad de su naturaleza más propia. Esto se debe a que, puesto que el pensamiento es su esencia y su concepto, sólo queda en último término satisfecho cuando también ha penetrado de pensamiento todos los productos de su actividad, y sólo entonces se los ha apropiado verdaderamente. Pero, como todavía veremos más determinadamente, lejos de ser la forma suprema del espíritu, el arte sólo tiene su auténtica verificación en la ciencia.

Igualmente, no es por arbitrio carente de reglas por lo que el arte rehúsa la consideración filosófica. Pues, como ya se ha indicado, su verdadera tarea consiste en llevar a la consciencia los supremos intereses del espíritu. De donde al punto resulta, por el lado del *contenido*, que el arte bello no puede entregarse al salvaje desenfreno de la fantasía, pues estos intereses espirituales le fijan respecto al contenido determinados puntos de apoyo, por múltiples e inagotables que puedan ser las formas y configuraciones. Lo mismo vale para las formas mismas. Tampoco éstas se confían al mero acaso. No toda configuración es apta para ver la expresión y la

representación** de esos intereses, asumirlos en sí y reproducirlos, sino que un contenido determinado determina también la forma que le es adecuada.

Por este lado estamos nosotros también, pues, en disposición de orientarnos conforme al pensamiento en la masa aparentemente interminable de las obras y las formas artísticas.

Con esto hemos ahora por consiguiente presentado en primer lugar el contenido de nuestra ciencia al que queremos limitarnos, y visto cómo ni el arte bello es indigno de una consideración filosófica, ni la consideración filosófica incapaz de conocer la esencia del arte bello.

II. MODOS CIENTÍFICOS DE TRATAMIENTO DE LO BELLO Y DEL ARTE

Si ahora preguntamos por la *índole de la consideración científica*, de nuevo nos encontramos aquí con dos modos de tratamiento opuestos, cada uno de los cuales parece excluir al otro y no permitirnos llegar *a ningún* resultado *verdadero*.

Por un lado, vemos que la ciencia del arte aborda las obras de arte efectivamente reales sólo, digamos, desde fuera, yuxtaponiéndolas en la historia del arte, haciendo consideraciones sobre las obras de arte dadas o formulando teorías que deberían proveer de los puntos de vista universales tanto para el enjuiciamiento como para la creación artística.

Por otro lado, vemos a la ciencia abandonarse autónomamente para sí al pensamiento sobre lo bello y producir sólo algo general irrelevante para la obra de arte en su peculiaridad, una abstracta filosofía de lo bello.

1. Lo empírico como punto de partida del tratamiento

Por lo que respecta al primer modo de tratamiento, que tiene lo *empírico* como punto de partida, constituye el camino necesario para quien aspire a convertirse en *erudito en arte*. Y así como todo el mundo hoy en día, aunque no se dedique a la física, quiere estar provisto de los conocimientos físicos más esenciales, la posesión de ciertos conocimientos de arte se ha convertido más o menos en uno de los requisitos de un hombre culto, y es bastante general la pretensión de mostrarse como un diletante y entendido en arte.

a) Pero para que sean efectivamente reconocidas como erudición, estas nociones han de ser de índole múltiple y de amplio alcance. Pues el primer requisito es la familiaridad directa con el inmenso dominio de las obras de arte individuales, antiguas o recientes, obras de arte que en parte ya han desaparecido de la realidad efectiva, en parte pertenecen a países o continentes remotos, y de cuya contemplación nos ha privado la inclemencia del destino. Además, cada obra de arte pertenece a *su tiempo*, a *su pueblo*, a su entorno, y depende de particulares ideas y fines históricos y de otra índole, por lo que la erudición artística requiere una gran cantidad de conocimientos *históricos* y al mismo tiempo muy *específicos* por cierto, pues la naturaleza individual de la obra de arte se refiere precisamente a lo singular y precisa de lo específico para su comprensión y elucidación. Esta erudición en fin precisa no sólo, como todas las demás, de memoria para los conocimientos, sino también de una aguda imaginación para retener las imágenes de las configuraciones artísticas en todos sus diversos rasgos, y primordialmente para tenerlas presentes en la comparación con otras obras de arte.

b) Dentro de esta consideración ante todo histórica

resultan ya diferentes puntos de vista que, si de ellos se quiere derivar juicios, no han de descuidarse en el examen de la obra de arte. Como en otras ciencias de origen empírico, estos puntos de vista, cuando se los subraya y coordina, conforman criterios y fórmulas generales, y, en ulteriores y más amplias generalizaciones, las *teorías* de las artes. No es éste el lugar para entrar en este tipo de literatura, y por ello puede bastar con recordar, de la manera más general, sólo algunas obras. Así, p. ej., la *Poética* de Aristóteles, cuya teoría de la tragedia es aún ahora de interés; y, mejor aún, entre los antiguos, la *Ars poética* de Horacio y la obra de Longino sobre lo sublime pueden dar una idea general del modo como se ha aplicado tal teorización, Las determinaciones generales abstraídas debían valer en particular como preceptos y reglas para la producción de obras de arte, principalmente en las épocas de decadencia de la poesía y el arte. No obstante, las recetas que estos médicos del arte prescribieron para la salvación del arte eran aún menos seguras que las de los médicos para la recuperación de la salud.

A propósito de esta clase de teorías, sólo añadiré que, aunque en el *detalle* contienen mucho de instructivo, sin embargo sus observaciones fueron abstraídas de un muy restringido círculo de obras de arte que en aquel tiempo pasaban por auténticamente bellas pero que nunca constituyeron sino una muy reducida parcela del campo del arte. Por otro lado, tales determinaciones son en parte reflexiones muy triviales que, en su *generalidad*, no apuntan a ninguna fijación de lo *particular*, que es de lo que primordialmente se trata; la citada epístola de Horacio está llena de ellas, y es por tanto un libro accesible a todo el mundo, pero que, precisamente por ello, contiene muchas futilidades —*omne tulit punctum, etc.*[8]—, análogamente a como muchos preceptos proverbiales —«permanece en la

tierra y provéete de sustento honestamente»[9]—, que evidentemente son justos en su generalidad, carecen sin embargo de las determinaciones concretas que importan al actuar. Otro interés diferente consistía no en el fin explícito de promover directamente la producción de auténticas obras de arte, sino que ponía de relieve la intención de con tales teorías *educar* el juicio sobre las obras de arte o, en general, *el gusto*, tal como a este respecto fueron muy leídos en su día los *Elements of criticism* de Home [10], los escritos de Batteux [11] y la *Introducción a las ciencias de lo bello* de Ramler [12]. En este sentido, el gusto concierne al ordenamiento y al tratamiento, a la conveniencia y a la perfección de lo que pertenece a la apariencia externa de una obra de arte. Además, entre los principios del gusto también se incluían opiniones procedentes de la psicología de la época y derivadas de las observaciones empíricas sobre las facultades y actividades del alma, las pasiones y su probable intensificación, secuencia, etc. Pero siempre es el caso que todo hombre enjuicia las obras de arte o los caracteres, las acciones y los acontecimientos con el rasero de sus luces y su ánimo; y, puesto que esta educación del gusto sólo afectaba a lo externo e inope, y además extraía sus preceptos igualmente de un estrecho círculo de obras de arte y de una limitada educación del entendimiento y del ánimo, su esfera era insuficiente e incapaz de captar lo interno y verdadero, y de aguzar la mirada para la aprehensión de esto.

En general, tales teorías proceden de la misma manera que las demás ciencias no filosóficas. El contenido que someten a consideración está tomado de nuestra representación* en cuanto algo dado; surge ahora además le pregunta por el jaez de esta representación al hacerse patente la necesidad de determinaciones más precisas que a la vez se hallen en nuestra representación* y, a partir de ésta, se fijen en definiciones.

Pero con ello entramos en un terreno incierto y sometido a debate. Pues a primera vista podría ciertamente aparecer que lo bello es una representación* enteramente simple. Pero pronto se advierte que en ella pueden descubrirse varios aspectos, de los cuales uno subraya éste, otro aquél, o bien, si se sostienen los mismos puntos de vista, se entabla una disputa en torno a la cuestión de qué aspecto ha de considerarse como el esencial.

La completud científica exige a este respecto la cita y la crítica de las diversas definiciones de lo bello. Nosotros no haremos esto ni en su *integridad* histórica, que nos llevaría al conocimiento de todas las múltiples sutilezas del definir, ni movidos por el interés *histórico*, sino que sólo presentaremos, a modo de ejemplo, unos cuantos de los más recientes e interesantes modos de consideración que más se aproximan a lo que de hecho implica la idea de lo bello. A tal fin ha de recordarse primordialmente la definición de lo bello de Goethe, incorporada por *Meyer a* su *Historia de las artes figurativas en Grecia*[13], a propósito de la cual éste, sin nombrarlo, cita también el modo de consideración de *Hirt*[14].

Hirt, uno de los de veras entendidos en arte más grandes de nuestro tiempo en un artículo sobre lo bello artístico (*Las Horas*[15], 1797, VII), resumía como resultado, después de hablar de lo bello en las distintas artes, que la base para un correcto enjuiciamiento de lo bello artístico y para la educación del gusto es el concepto de lo *característico*. Es decir, establece lo bello como lo «perfecto que es o puede ser objeto de visión, de audición o de imaginación». Luego define más ampliamente lo perfecto como lo «que corresponde a su fin, aquello que la naturaleza o el arte se propusieron en la conformación del objeto —en su género y especie—», de donde se sigue que, para educar nuestro juicio sobre la

belleza, en la medida de lo posible deberíamos dirigir nuestra atención a los rasgos individuales que constituyen una esencia. Pues son precisamente estos rasgos los que constituyen lo característico de la misma. Según esto, por carácter, en cuanto ley del arte, entiende «aquella individualidad determinada por la que se distinguen formas, movimiento y ademán, semblante y expresión, color local, luz y sombra, claroscuro y porte, y ciertamente tal como lo requiera el objeto en cuestión». Esta determinación denota ya más que otras definiciones, a saber. Si preguntamos qué es lo característico, de ello forma parte, *en primer lugar*, un *contenido*, como, p. ej., determinado sentimiento, situación, acontecimiento, acción e individuo; *en segundo lugar*, el modo y manera en que el contenido es llevado a representación**. A esta clase de representación** se refiere la ley artística de lo característico en cuanto exige que todo lo particular en el modo de expresión sirva a la especificación determinada de su contenido y sea un eslabón en la expresión del mismo. La determinación abstracta de lo característico afecta por consiguiente a la conformidad a fin con que lo particular de la figura artística realza efectivamente el contenido que debe representar**. Si queremos explicar este pensamiento de forma que todos puedan entenderlo, la limitación que en ello se encuentra es la siguiente. En lo dramático, p. ej., el contenido lo constituye una acción; el drama debe representar** cómo sucede esta acción. Ahora bien, los hombres hacen muchas cosas: conversan, comen, duermen, se visten, hablan de esto y aquello, etc. Pero de todo esto debe excluirse lo que no esté inmediatamente relacionado con aquella determinada acción en cuanto el contenido propio, de modo que con respecto a éste no quede nada carente de significado. Igualmente, en un cuadro que captase sólo un momento de aquella acción podrían incluirse

con la amplia ramificación del mundo exterior un gran número de coyunturas, personas, situaciones y otros incidentes que en este momento no tuvieran ninguna relación con la acción determinada ni sirvieran a su carácter distintivo. Pero, según la determinación de lo característico, en la obra de arte sólo debe admitirse aquello que pertenezca a la manifestación y esencialmente a la expresión, precisamente, sólo de este contenido; pues nada debe mostrarse como ocioso y superfluo.

Es esta una determinación muy importante que en cierto respecto puede justificarse. Sin embargo, en su obra citada, Meyer opina que este enfoque ya ha desaparecido sin dejar huella y, según él sostiene, en beneficio del arte. Pues esa idea habría conducido probablemente a lo caricaturesco. Este juicio se nutre del error de que con tal fijación de lo bello tendría algo que ver el *guiar*. La filosofía del arte no se ocupa de preceptos para los artistas, sino que tiene que establecer qué es lo bello en general y cómo esto se ha mostrado en lo dado, en las obras de arte, sin querer dar semejantes reglas. Ahora bien, aparte de esto, por lo que concierne a esa crítica, la definición de Hirt también incluye ciertamente lo caricaturesco, pues también lo caricaturizado puede ser característico; sólo que, frente a esto, ha de decirse al punto que en la caricatura el carácter determinado es llevado a la exageración y es, podríamos decir, un exceso de lo característico. Pero el exceso no es ya lo propiamente hablando requerido por lo característico, sino una molesta repetición por la que puede desnaturalizarse lo característico mismo. Además, lo caricaturesco se muestra, más aún, como la caracterización de lo feo, lo cual ciertamente es una distorsión. Por su parte, lo feo se refiere más bien al contenido, de modo que puede decirse que con el principio de lo característico se asume también como determinación

fundamental lo feo y la representación** de lo feo. Por supuesto, la definición de Hirt no nos da información más precisa sobre lo que en lo bello artístico debe caracterizarse y lo que no, sobre el contenido de lo bello, sino que a este respecto sólo suministra una determinación puramente formal, que, sin embargo, contiene en sí algo verdadero, si bien de modo abstracto.

Pero ahora surge la pregunta ulterior sobre qué opone Meyer a ese principio artístico de Hirt: ¿qué prefiere él? Para empezar, es sólo en las obras de arte de la antigüedad donde se ocupa del principio que, sin embargo, debe contener la determinación de lo bello en general. A este propósito cita la determinación del ideal por parte de Mengs[16] y de Winckelmann, y afirma que no quiere ni rechazar ni tampoco asumir enteramente esta ley de la belleza, mientras que no duda en aceptar la opinión de un esclarecido juez en materia artística (Goethe), pues es determinante y parece estar más cerca de la solución del problema. Dice Goethe: «El principio supremo de la antigüedad era lo *significativo*, pero lo *bello*, el resultado supremo de un *tratamiento* afortunado.»[17] Si examinamos más de cerca lo que en esta frase de nuevo encontramos en ella dos partes: el contenido, la cosa, y el modo y manera de representación**. En una obra de arte empezamos por lo que se nos presenta inmediatamente, y sólo después preguntamos por su significado o contenido. Eso exterior no nos vale inmediatamente, sino que detrás suponemos algo interior, un significado que espiritualice la apariencia externa. Lo exterior alude a esta su alma. Pues una apariencia que signifique algo no se representa** a sí misma y lo que ella es en tanto que externa, sino otra cosa; tal como hacen, p. ej., el símbolo, y, más claramente todavía, la fábula, cuyo significado lo constituyen su moral y enseñanza. Es más, toda palabra ostenta va un significado y nada vale para sí

misma. Igualmente, el espíritu, el alma, transparecen a través de la mirada humana, el rostro, la carne, la piel, toda la figura, y siempre es aquí el significado algo más que lo que se muestra en la apariencia inmediata. La obra de arte debe ser significativa de este modo y no aparecer agotada sólo en estas líneas, curvas, superficies, concavidades, oquedades de la piedra, en estos colores, notas, sonidos verbales o cualquier otro material que se use, sino desplegar una vitalidad interna, un sentimiento, un alma, un contenido y un espíritu al que precisamente llamamos el significado de la obra de arte.

Con esta exigencia de significatividad de una obra no se ha dicho por consiguiente mucho más o diverso que con el principio de lo característico de Hirt.

Según esta concepción, tenemos por tanto como los elementos de lo bello algo interno, un contenido, y algo externo que significa, caracteriza a este contenido; lo interno aparece en lo externo y se da a conocer a través de éste, pues lo externo apunta, más allá de sí mismo, a lo interno.

No podemos sin embargo entrar en más detalles.

c) La primitiva manera de esta teorización, así como de aquellas reglas prácticas, ha sido pues resueltamente abandonada ya en Alemania —primordialmente debido a la germinación de verdadera poesía viva—, y frente a las pretensiones de aquellos legalismos y formidables aluviones de teorías, se han hecho valer el derecho del genio, las obras de este y sus efectos. Sobre esta base de un auténtico arte espiritual él mismo, así como de la aceptación y penetración de éste, han surgido la receptividad y la libertad para disfrutar y reconocer las grandes obras de arte largo tiempo dadas, sean del mundo moderno, de la Edad Media, o bien de pueblos de la antigüedad completamente extraños (p. ej., los hindúes); obras que por su antigüedad o nacionalidad extranjera tienen

para nosotros ciertamente un lado extraño, pero a las que, ante su *contenido* compensador de toda extranjeridad y común a todos los hombres, sólo el prejuicio de la teoría podría tildar de producciones de un bárbaro mal gusto. Este reconocimiento en general de obras de arte que rebasan el circulo de las formas de aquellas que fueron primordialmente puestas a la base de las abstracciones teóricas ha conducido ante todo al reconocimiento de un género peculiar de arte —el *arte romántico*—, y ha sido necesario concebir el concepto y la naturaleza de lo bello de un modo más profundo de lo que permitían aquellas teorías. Con lo que ha enlazado al punto el hecho de que el concepto para sí mismo, el espíritu pensante, se ha reconocido ahora también por su parte más profundamente en la filosofía, y ha sido por tanto inmediatamente estimulado a tomar la esencia del arte de un modo más radical.

Así pues, simplemente siguiendo los momentos de este proceso más general, esa clase de meditación sobre el arte, esa teorización, han quedado anticuados, tanto en sus principios como en su aplicación. Sólo la *erudición* en historia del arte ha conservado su permanente valor, y tanto más de debe conservarlo cuanto que ha ampliado en todas direcciones su horizonte mediante esos progresos de la receptividad espiritual. Su tarea y su vocación consisten en la evaluación estética de las obras de arte individuales y en el conocimiento de las coyunturas históricas que condicionan exteriormente la obra de arte; una evaluación que, realizada con sentido y espíritu, respaldada por los conocimientos históricos, es la única que puede calar toda la individualidad de una obra de arte; tal como Goethe, p. ej., ha escrito mucho sobre arte y obras de arte. No es la teorización propiamente dicha fin de este modo de consideración, aunque el mismo sin duda tenga a menudo que ver también con principios y categorías

abstractos e inconscientemente pueda incurrir en ello; sin embargo, si se pasa esto por alto y sólo se presta atención á esas representaciones** concretas, en todo caso le ofrece a una filosofía del arte las pruebas y confirmaciones tangibles en cuyo detalle histórico la filosofía no puede entrar.

Éste sería el primer modo de consideración del arte, aquel que parte de lo particular y lo dado.

2. La idea como punto de partida del tratamiento

Es esencial distinguir de éste el lado opuesto, a saber, la reflexión enteramente teórica que se esfuerza por conocer por sí misma lo bello como tal y de ahondar en su *idea*.

Sabido es que fue Platón el primero exigirle de modo más profundo a la consideración filosófica que los objetos fuesen conocidos, no en su *particularidad*, sino en su *universalidad*, en su género, en su ser en y para sí, pues sostenía que lo verdadero no son las buenas acciones *singulares*, las opiniones verdaderas, los hombres o las obras de arte bellos, sino lo *bueno*, lo *bello*, lo *verdadero mismo*. Ahora bien, si en efecto lo bello debe conocerse según su esencia y concepto, la posibilidad de esto depende del concepto pensante por el que se adquiere consciencia pensante de la naturaleza lógico-metafísica *de la idea en general*, así como de la particular *idea de lo bello*. Sólo que esta consideración de lo bello para sí en su idea puede convertirse ella misma a su vez en una metafísica abstracta, y, aunque se tome a Platón como base y guía, ya no podemos sin embargo contentarnos con la abstracción platónica, ni siquiera en lo que se refiere a la idea lógica de lo bello. Debemos comprender ésta más profunda y concretamente, pues la falta de contenido de que adolece la idea platónica ya no satisface las necesidades filosóficas, más

ricas, de nuestro espíritu actual. Es por tanto evidentemente el caso que también en la filosofía del arte debemos partir de la idea de lo bello, pero no puede ser el caso que nos adhiramos sólo a ese abstracto modo de las ideas platónicas de iniciar el filosofar sobre lo bello.

3. La unificación de los puntos de vista empírico e ideal

El concepto filosófico de lo bello, para al menos preliminarmente bosquejar su verdadera naturaleza, debe contener en sí mediados los dos extremos indicados, aunando la universalidad metafísica con la determinidad de la particularidad real. Sólo así es comprendido en y para sí en su verdad. Pues entonces, por una parte, frente a la esterilidad de la reflexión unilateral, es fecundo por sí mismo, ya que tiene que desarrollarse, según su propio concepto, en una totalidad de determinaciones, y tanto él mismo como su exposición contienen la necesidad de sus particularidades así como del progreso y la transición entre sí de las mismas; por otro lado, las particularidades hacia las que se avanza llevan en sí la universalidad y la esencialidad del concepto en cuanto que éstas manifiestan las propias particularidades de éste. De ambas cosas carecen los modos de consideración hasta aquí citados, por lo que lo único que conduce a los principios sustanciales, necesarios y totales es aquel concepto pleno.

III. Concepto de lo bello artístico

Tras estas observaciones preliminares, pasemos ahora a

nuestro objeto propiamente dicho, la filosofía de lo bello artístico, y, puesto que pretendemos tratarlo científicamente, tenemos que empezar por su *concepto*. Sólo una vez fijado este concepto podremos exponer la subdivisión y con ello el plan de la ciencia en su integridad; pues una subdivisión, cuando no se la acomete de un modo sólo exterior como ocurre en un examen no filosófico, debe hallar su principio en el concepto del objeto mismo.

Ante tal exigencia surge al punto la pregunta por de dónde derivamos tal concepto. Si partimos del concepto de lo bello artístico mismo, inmediatamente se convierte en un *presupuesto* y una mera hipótesis: pero el método filosófico no admite meras hipótesis, sino que lo que ha de aceptar como válido debe probar su verdad, es decir, mostrarse como necesario.

Dediquemos unas pocas palabras a esta dificultad, que afecta a la introducción en toda disciplina filosófica considerada autónomamente para sí.

Respecto al objeto de cualquier ciencia, dos cuestiones se toman ante todo en consideración: en primer lugar, que un tal objeto *existe* y, en segundo lugar, *qué* es.

En cuanto al primer punto, no suele haber muchas dificultades en las ciencias ordinarias. En efecto, de entrada podría parecer incluso ridículo el requisito de que en astronomía y en física debiera demostrarse la existencia de un sol, estrellas, fenómenos magnéticos, etc. En estas ciencias, que tienen que ver con algo sensiblemente dado, los objetos son tomados de la experiencia externa, y, en vez de *demostrarlos*, basta con *mostrarlos*. Pero va en las disciplinas no filosóficas pueden surgir dudas sobre el ser de sus objetos, como, p. ej., en psicología, la doctrina del espíritu, la duda de si *hay* un alma, un espíritu, es decir, algo subjetivo distinto de

lo material y para sí autónomo, o, en teología, la de que existe un *Dios*. Más aún, cuando los objetos se dan de manera subjetiva, es decir, sólo en el espíritu y no como objetos sensibles externos, sabemos que en el espíritu sólo está lo producido por su propia actividad. Con ello se presenta al mismo tiempo la eventualidad de si los hombres han producido o no en sí esta representación* o intuición internas, y, aunque lo primero sea efectivamente el caso, de si no han hecho desaparecer tal representación* o al menos la han reducido a una *representación** meramente *subjetiva* a cuyo contenido no corresponde ningún ser en y para sí mismo; así, p. ej., lo bello ha sido frecuentemente considerado, no como en y para sí necesario en la representación*, sino como un deleite meramente subjetivo, un sentido sólo accidental. Ya nuestras intuiciones, observaciones y percepciones externas son a menudo ilusorias y erróneas, pero mucho más aún lo son las representaciones* internas, aunque tienen en sí la máxima vitalidad y deberían arrastrarnos irresistiblemente a la pasión.

Ahora bien, esa duda acerca de si existe o no en general un objeto de la representación* y la intuición interna, así como esa eventualidad de que la consciencia subjetiva lo genere en sí y de que el modo en que lo trae a su presencia se corresponda también con el objeto según su ser-en-y-para-sí, suscitan en el hombre precisamente la superior urgencia científica que exige que, aunque nos conste que existe tal o cual objeto, éste debe ser demostrado o probado según su necesidad.

Si se desarrolla modo verdaderamente científico, con esta demostración se responde suficientemente al mismo tiempo la otra pregunta sobre qué es un objeto. Pero la exposición aquí de esto nos llevaría demasiado lejos, y sobre ello sólo indicaremos lo que sigue.

Para mostrar la necesidad de nuestro objeto, lo bello artístico, habría que probar que el arte o lo bello son un resultado de algo previo que, considerado según su verdadero concepto, conduce con necesidad científica al concepto del arte bello. Ahora bien, puesto que queremos partir del arte y tratar en su esencia de su concepto y de la realidad del mismo, pero no de lo antecedente a ésta según su propio concepto[18], el arte tiene para nosotros, como objeto científico particular, un presupuesto que escapa a nuestra consideración y que, en cuanto tratado científicamente como un contenido distinto, pertenece a otra disciplina filosófica.

Por eso no resta sino asumir el concepto del arte por así decir *temáticamente*, lo cual es el caso en todas las ciencias filosóficas *particulares* cuando debe considerárselas aisladamente. Pues sólo la filosofía en su conjunto es el conocimiento del universo como en sí *una* totalidad orgánica que se desarrolla a partir de su propio concepto y que, en su a sí misma remitente necesidad que vuelve al todo en sí, se cierra sobre sí como *un* mundo de la verdad. En la corona de esta necesidad científica cada parte singular es igualmente por un lado un círculo que retorna a sí, mientras que por otro tiene al mismo tiempo una conexión necesaria con otros campos: un hacia-atrás del que procede así como un hacia-adelante hacia el que se impulsa en la medida en que genera de nuevo fructíferamente a partir de sí y permite que surja ante el conocimiento científico algo distinto. Demostrar la idea de lo bello, de la cual partimos, es decir, reducirla según la necesidad a partir de los presupuestos antecedentes para la ciencia en el seno de los cuales ha nacido ésta, no es por tanto nuestro fin actual, sino la tarea de un desarrollo enciclopédico de la filosofía en conjunto y de sus disciplinas particulares. Para nosotros el concepto de lo bello y del arte es un presupuestó dado por el sistema de la filosofía. Pero, puesto

que aquí no podemos ocuparnos de este sistema de la conexión del arte con el mismo, todavía no tenemos *científicamente* ante nosotros el concepto de lo bello, sino que lo dado para nosotros sólo son los elementos y aspectos del mismo, tal como se hallan o ya han sido previamente aprehendidos en la consciencia ordinaria en las diferentes representaciones* de lo bello y del arte. A continuación queremos pasar a la consideración más profunda de esos enfoques, a fin de con ello, en primer lugar, obtener una representación* general de nuestro objeto tanto como, mediante una breve crítica, una noción preliminar de las determinaciones superiores con que hemos de operar en lo que sigue. De este modo, nuestra última consideración introductoria representará*, como si dijéramos, el exordio a la exposición de la cosa misma, y perseguirá una compilación general hacia el objeto propiamente dicho.

A. Representaciones* usuales del arte

Aquello que de la obra de arte puede en principio sernos conocido como representación* corriente afecta a las tres determinaciones siguientes:

1. La obra de arte no es un producto natural, sino algo producido por la actividad humana;

2. está hecha esencialmente *para* el hombre, y ciertamente tomada más o menos de lo sensible para su *sentido*;

3. tiene un *fin* en sí.

1. La obra de arte como producto de la actividad humana

En cuanto al primer punto, el de que una obra de arte es un producto de la actividad humana, a partir de este enfoque

a) se ha dado lugar a la consideración de que esta actividad, en tanto que producción *consciente*[19] de algo exterior, puede también ser *sabida*[20] e *indicada*, y aprendida y seguida por otros. Pues pudiera parecer que lo que hace uno también podría hacerlo o imitarlo otro sólo con que previamente conociese el modo de proceder, de forma que, dada una noción general de las reglas de la producción artística, la ejecución de lo mismo de la misma manera y la producción de obras de arte sólo serían cosa del antojo de cada cual. De este modo es como han surgido las citadas teorías proveedoras de reglas y sus preceptos dictados para su observancia práctica. Pero según tales instrucciones sólo puede ejecutarse algo formalmente regular y mecánico. Pues sólo lo mecánico es de índole tan exterior que para asumirlo en la representación* y ponerlo en obra no se requiere *más* que una actividad volitiva y una habilidad enteramente vacías que en sí mismas no necesitan acompañarse de nada concreto ni prescribible por reglas generales. Esto se patentiza de la forma más vivida cuando semejantes preceptos no se limitan a lo puramente externo y mecánico, sino que se extienden a la actividad espiritual plena de contenido, artística. En este ámbito las reglas sólo contienen generalidades indeterminadas, p. ej., que el tema debe ser interesante, que debe dejarse que cada uno hable según su estamento, edad, sexo, posición. Para que aquí bastara con reglas, sus preceptos deberían estar al mismo tiempo trazados con tal determinidad que pudiera observárselos de todo punto tal como se los expresa, sin otra actividad espiritual propia. Pero, abstractas según su contenido, tales reglas se muestran por consiguiente, en su pretensión de ser adecuadas para colmar la consciencia del artista, absolutamente inadecuadas, pues la

producción artística no es actividad formal según determinidades dadas, sino que, en cuanto actividad espiritual, debe trabajar a partir de sí misma y llevar ante la intuición espiritual un contenido enteramente distinto y más rico, y creaciones individuales más comprehensivas. Esas reglas, por tanto, pueden aplicarse en caso de necesidad en la medida en que de hecho contengan algo determinado y por ello de utilidad práctica, aunque sólo ofrecen determinaciones para coyunturas enteramente exteriores.

b) Así pues, se ha abandonado completamente la orientación indicada para caer justamente en lo contrario. Pues la obra de arte no ha sido considerada ya ciertamente como producto de una actividad *universalmente humana*, sino como obra de un espíritu muy *peculiarmente dotado* pero que ahora *sólo* tendría que permitir sin más el ejercicio de su particularidad como si se tratase de una fuerza natural específica y que habría que eximir enteramente de la atención a leyes universalmente válidas, así como de la interferencia de la reflexión consciente en su producir instintivo, y aún más, habría que protegerla de ésta, pues tal consciencia no podría sino depravar y corromper sus producciones. Según este aspecto, la obra de arte ha sido llamada producto del *talento* y del *genio*, y se ha puesto el acento en el aspecto natural que talento y genio comportan. En parte con razón. Pues talento y genio son capacidades, específica y universal respectivamente, que el hombre no tiene el poder de darse a sí mismo *sólo* mediante la propia actividad autoconsciente; más adelante hablaremos de esto con mayor detenimiento.

Aquí sólo tenemos que mencionar lo que de falso hay en este enfoque, a saber, que en la producción artística toda consciencia de la propia actividad es tenida no sólo por superflua, sino también por perniciosa. La producción del talento y del genio aparece entonces sólo como un *estado* en

general y, más específicamente, como un estado de *inspiración*. Se dice que el genio ora es estimulado a tal estado por un objeto, ora puede entrar en él a capricho, para lo que no se han olvidado los buenos servicios de una botella de vino de Champagne. En Alemania esta opinión surgió en la época del así llamado *período del genio*, iniciado por los primeros productos poéticos de Goethe y luego sostenido por los de Schiller. En sus primeras obras, estos poetas volvieron a comenzar desde el principio, despreciando todas las reglas hasta entonces elaboradas, y actuaron deliberadamente contra esas reglas, yendo en ello mucho más allá que los demás. Pero no quiero entrar en el detalle de las confusiones que acerca de los conceptos de inspiración y de genio han sido dominantes y que aún hoy dominan acerca de la omnipotencia de la inspiración como tal. Lo esencial es sólo dejar establecido el punto de vista de que, si bien el talento y el genio del artista tienen en sí un momento natural, éste sin embargo esencialmente precisa de la formación por el pensamiento, de la reflexión sobre los modos de su producción, así como de la práctica y la destreza en el producir. Pues, con todo, una parte capital de esta producción es un trabajo exterior, ya que la obra de arte tiene un aspecto puramente técnico que llega hasta lo artesanal; al máximo en arquitectura y en escultura, menos en pintura y en música, y mínimamente en poesía. No hay inspiración que ayude a la destreza en esto, sino sólo reflexión, celo y práctica. Pero el artista precisa de tal destreza para dominar el material externo y no verse obstaculizado por la esquivez de éste.

Ahora bien y más aún, cuanto mayor es la altura del artista, tanto más profundamente debe representar** los abismos del ánimo y del espíritu, los cuales no son conocidos inmediatamente, sino que sólo pueden ser sondeados mediante la orientación del propio espíritu hacia el mundo

interno y externo. Así, de nuevo es mediante el *estudio* como el artista toma consciencia de este contenido y obtiene la materia y el contenido de sus concepciones.

A este respecto hay por cierto artes que han menester más que otras la consciencia y el conocimiento de tal contenido. La música, p. ej., que sólo tiene que ver con el movimiento enteramente indeterminado del interior espiritual, con los sonidos, por así decir, del sentimiento carente de pensamiento, tiene poca o ninguna necesidad de consciencia del material espiritual. Por eso en la mayoría de los casos el talento musical se anuncia en la más temprana juventud, cuando la cabeza todavía está vacía y el ánimo poco agitado, y en breve tiempo, antes de que espíritu y vida hayan adquirido experiencia, puede alcanzarse una altura muy significativa; así, no es rara la combinación de un grandísimo virtuosismo en la composición y en la ejecución musicales con una significativa pobreza de espíritu y de carácter. Bien distinto es el caso en la poesía. En ésta se trata de la representación**, plena de contenido y de pensamiento, del hombre, de sus intereses más profundos y de las potencias que lo mueven, y así el espíritu y el ánimo deben ser educados rica y profundamente por la vida, la experiencia y la meditación antes de que el genio pueda llevar a cabo nada maduro, pleno de contenido y en sí perfecto. Los primeros productos de Goethe y de Schiller son de una inmadurez, incluso de una tosquedad y barbarie, espantosas. Es este fenómeno de que en la mayoría de esas tentativas se halla una masa predominante de elementos de todo punto prosaicos y parcialmente fríos y romos el que primordialmente va contra la habitual opinión de que la inspiración está ligada al ardor de la juventud. Sólo la madurez de estos dos genios, de los que puede decirse que sólo supieron darle a nuestra nación obras poéticas y que son nuestros poetas nacionales, nos ha ofrecido obras profundas,

sólidas, surgidas de una verdadera inspiración y al mismo tiempo proporcionadas en la forma, a la manera como sólo el viejo Homero se inspiró y produjo sus inmortales cantos.

c) Un *tercer* enfoque en lo que respecta a la representación* de la obra de arte como un producto de la actividad humana se refiere a la posición de la obra de arte entre los fenómenos externos de la naturaleza. Aquí la consciencia ordinaria se inclinaba por la opinión de que el producto artístico del hombre va *a la zaga* del producto natural. Pues la obra de arte no tiene en sí ningún sentimiento y no es en absoluto lo vivo, sino que, considerada como objeto externo, está muerta. Pero solemos estimar más lo vivo que lo muerto. Fácilmente se concede que la obra de arte en sí misma no se mueve ni está viva. Lo naturalmente vivo es una organización teleológicamente acabada, interna y externamente, hasta en sus más mínimos detalles, mientras que la obra de arte sólo consigue la apariencia de vitalidad en su superficie, pero internamente es vulgar piedra, madera o lienzo, o bien como en poesía, representación* que se exterioriza en discurso y letras. Pero no es este aspecto de la existencia externa lo que hace de una obra un producto del arte bello; sólo es obra de arte en la medida en que, originada en el espíritu, pertenece también al terreno del espíritu, ha recibido el bautismo de lo espiritual y sólo representa** aquello formado en armonía con el espíritu. En la obra de arte se aprehende y subraya más pura y transparentemente de lo posible en el terreno de la restante realidad efectiva, no artística, el interés humano, el valor espiritual que tienen un acontecimiento, un carácter individual, una acción en su enredo y en su desenlace. Por eso es la obra de arte superior a cualquier producto natural, que no ha operado este tránsito por el espíritu; así, p. ej., debido al sentimiento y la perspicacia desde la que en pintura se representa** un paisaje, esta obra espiritual adquiere una

superioridad jerárquica sobre el paisaje meramente natural. Pues todo lo espiritual es mejor que cualquier criatura natural. Por lo demás, ningún ser natural representa** ideales divinos como es capaz de hacerlo el arte.

Ahora bien, en las obras de arte el espíritu sabe también darle, por el lado de la existencia exterior, una *duración* a lo que extrae de su propio interior; frente a esto, la vitalidad natural individual es pasajera, evanescente y mutable en su pergeño, mientras que la obra de arte se conserva, si bien lo que constituye su verdadera ventaja frente a la realidad efectiva natural no es la mera duración, sino el realce de la animación espiritual.

Pero, sin embargo, esta posición superior de la obra de arte es a su vez contestada por otra representación* de la consciencia ordinaria. Pues la naturaleza y sus criaturas, se dice, son obra de Dios, creaciones de su bondad y sabiduría, mientras que el producto artístico es *sólo* una obra humana, hecha por manos humanas según la perspicacia humana. Esta contraposición entre la producción natural como creación divina y la actividad humana como finita implica el malentendido de considerar que Dios *no* opera en el hombre y a través del hombre, sino que limita el ámbito de su eficiencia sólo a la naturaleza. Si se quiere penetrar en el verdadero concepto del arte, ha de desterrarse por entero esta falsa opinión, y aun afirmarse frente a este punto de vista el opuesto, es decir, que lo que el espíritu hace contribuye más a la gloria de Dios que las criaturas y formaciones de la naturaleza. Pues no sólo en el hombre hay algo de divino, sino que esto es activo en él de una forma conforme a la esencia de Dios de un modo enteramente distinto, más elevado que en la naturaleza. Dios es espíritu, y sólo en el hombre tiene el medio por el que pasa lo divino, la forma del espíritu consciente, que se produce a sí mismo activamente; pero en la

naturaleza este medio es lo inconsciente, sensible y exterior, de valor muy inferior a la consciencia. Ahora bien, Dios es tan eficiente en la producción artística como en los fenómenos naturales; pero, tal como se revela en la obra de arte, como engendrado por el espíritu, lo divino ha logrado para su existencia un apropiado punto de tránsito, mientras que el ser-ahí en la sensibilidad inconsciente de la naturaleza no es un modo de manifestación adecuado a lo divino.

d) Ahora bien, si en tanto que producto del espíritu la obra de arte la hace el hombre, entonces surge finalmente una pregunta con el punto de mira puesto en la obtención de un resultado más profundo a partir de lo anterior: ¿qué *necesidad* tiene el hombre de producir obras de arte? Por un lado, esta producción puede verse como un mero juego del azar y de las ocurrencias, que lo mismo puede ser abandonado que proseguido; pues hay otros e incluso mejores medios de conseguir lo que el arte persigue, y el hombre porta en sí intereses superiores y más importantes que los que el arte puede satisfacer. Pero, por otro lado, el arte parece surgir de un impulso superior y subvenir a necesidades superiores, aun tal vez las supremas y absolutas, pues está ligado a las más generales concepciones del mundo y a los intereses religiosos de épocas y pueblos enteros. Todavía no podemos responder por completo a esa pregunta por la necesidad no contingente sino absoluta de arte, pues es más concreta de lo que aquí podría resultar la respuesta. Por ello debemos contentarnos por ahora con establecer sólo lo que sigue.

La necesidad universal y absoluta de la que (en su aspecto formal) mana el arte encuentra su origen en el hecho de que el hombre es consciencia *pensante*, es decir, en el hecho de que de sí mismo hace *para* sí éste aquello que él es y lo que en general es. Las cosas naturales son sólo *inmediatas* y *de una vez*, pero el hombre, en cuanto espíritu, se *duplica*, pues, en

primer lugar, *es* como las cosas naturales, pero, además e igualmente, es *para sí*, se intuye, se representa*, piensa, y sólo por este activo ser-para-sí es espíritu. Esta consciencia de sí el hombre la alcanza de dos modos: *en primer lugar, teóricamente*, en la medida en que en lo interno debe hacerse consciente de sí mismo, de lo que en el pecho del hombre se agita, de lo que en él incita e impulsa, y en general tiene que intuirse, representarse* lo que el pensamiento encuentra como la esencia, fijarse y sólo reconocerse a sí mismo tanto en lo suscitado por sí mismo como en lo recibido del exterior. *En segundo lugar*, el hombre deviene para sí mediante actividad *práctica*, pues tiene el impulso a producirse a sí mismo en aquello que le es dado inmediatamente, que se da para él exteriormente, y a reconocerse igualmente a sí mismo en ello. Este fin lo cumple mediante la modificación de las cosas externas, a las que imprime el sello de su interior y en las que ahora reencuentra sus propias determinaciones. El hombre hace esto para, en tanto que sujeto libre, quitarle al mundo exterior su esquiva extrañeza y en la figura de las cosas disfrutar sólo de una realidad externa de sí mismo. Ya el primer impulso del niño lleva en sí esta modificación práctica de las cosas externas; el muchacho lanza piedras al río y se admira de los círculos que en el agua se dibujan en tanto que obra en la que él obtiene la intuición de algo suyo. Esta necesidad pasa por las más multiformes manifestaciones hasta el modo de producción de sí mismo en las cosas externas, tal como se da en la obra de arte. Y no sólo con las cosas externas se comporta el hombre de este modo, sino también consigo mismo, con su propia figura natural, a la que no deja tal como encuentra, sino que deliberadamente modifica. Ésta es la causa de todo atavío y adorno, aunque éste sea tan bárbaro, de mal gusto, completamente desfigurador e incluso pernicioso como los zapatos de las

mujeres chinas o las perforaciones de orejas y labios. Pues sólo en el mundo civilizado la alteración de la figura, de la conducta y de cualquier modo y manera de exteriorización emana de la formación espiritual.

La necesidad universal de arte, por tanto, es la racional que tiene el hombre de elevar a la consciencia espiritual el mundo interno y externo como un objeto en el que él reconoce su propio sí mismo. La necesidad de libertad espiritual la satisface, por una parte, interiormente, haciendo para sí lo que es, pero también realizando exteriormente este ser-para-sí y haciendo por tanto en esta duplicación de sí intuible y cognoscible, para sí y para los demás, lo que lleva dentro. Ésta es la libre racionalidad del hombre, en la que también el arte, como todo obrar y saber, tiene su fundamento y su necesario origen. Pero luego veremos la necesidad específica de él, distinguiéndola del resto de la acción política y moral, de la representación* religiosa y del conocimiento científico.

2. La obra de arte en cuanto extraída de lo sensible para el sentido del hombre

Hasta aquí hemos considerado en la obra de arte el aspecto de que es hecha por el hombre, y ahora tenemos que pasar a la segunda determinación, a saber, la de que es producida para el *sentido* del hombre y por tanto más o menos extraída de lo sensible.

a) Esta reflexión ha dado pie a la consideración de que el arte bello está determinado para suscitar el sentimiento, y, más concretamente, el sentimiento que encontramos conforme a nosotros —el agradable—. De la investigación sobre el arte bello se ha hecho a este respecto una investigación sobre los sentimientos, y ha surgido la pregunta

por los sentimientos que puede suscitar el arte: el miedo, p. ej., la compasión; pero también por cómo pueden éstos ser agradables, por cómo puede procurar satisfacción la contemplación de una desgracia. Esta orientación de la reflexión data especialmente de los tiempos de Moses Mendelssohn[21], en cuyos escritos pueden encontrarse muchas consideraciones de esta índole. Pero tal investigación no llevó muy lejos, pues el sentimiento es la sorda región indeterminada del espíritu; lo sentido permanece envuelto en la forma de la más abstracta subjetividad singular, y por ello las diferencias de sentimiento son también completamente abstractas, no diferencias de la cosa misma. El miedo, p. ej., la angustia, la aprensión, el terror, son, por supuesto, modificaciones ulteriores de uno y el mismo modo de sentimiento, pero en parte sólo son intensificaciones cuantitativas, en parte formas que en nada afectan a su contenido mismo, sino que son indiferentes a éste. En el miedo, p. ej., se da una existencia en la que el sujeto tiene interés, pero al mismo tiempo ve aproximarse lo negativo que amenaza con destruir esa existencia, y ahora encuentra ambas cosas, este interés y eso negativo, inmediatamente en sí como contradictoria afección de su subjetividad. Pero tal miedo no condiciona para sí todavía ningún contenido, sino que puede asumir en sí lo más diverso y opuesto. El sentimiento como tal es una forma totalmente huera de la afección subjetiva. Ciertamente esta forma puede en parte ser en sí misma múltiple, como la esperanza, el dolor, la alegría y el placer, en parte comprender en esta diversidad diferentes contenidos, como hay sentimiento de la justicia, sentimiento ético, sublime sentimiento religioso, etc.; pero el hecho de que tal contenido se dé en diferentes formas del sentimiento no basta para que aflore su naturaleza esencial y determinada, sino que sigue siendo una afección mía meramente subjetiva en la que

la cosa concreta, en cuanto constreñida en el más abstracto círculo, se desvanece. Por ello la investigación sobre los sentimientos que suscita o debe suscitar el arte se queda enteramente en lo indeterminado y es una consideración que precisamente abstrae del contenido propiamente dicho y de su esencia y concepto concretos. Pues la reflexión sobre el sentimiento se contenta con la observación de la afección subjetiva y su particularidad, en vez de sumergirse y profundizar en la cosa, en la obra de arte, y además abandonar la mera subjetividad y sus circunstancias. En el sentimiento sin embargo esta subjetividad carente de contenido no sólo se retiene, sino que es lo principal, y por ello son los hombres tan propensos a él. Pero también por ello tal examen deviene aburrido debido a su indeterminación y vacuidad, y enojoso por la atención a las pequeñas particularidades subjetivas.

b) Pero, ahora bien, como la obra de arte no sólo debe suscitar sentimientos en general —pues entonces compartiría sin diferencia específica este fin con la oratoria, la historiografía, la edificación religiosa, etc.— más que en la medida en que es bella, la reflexión dio en buscar para lo bello *un sentimiento peculiar de lo bello* y en descubrir un determinado *sentido para ello*. Con esto pronto se mostró que tal sentido no era ningún instinto ciego y firmemente determinado por la naturaleza que ya en y para sí distinguiera lo bello, y de ahí que entonces se exigiese *educación* para este sentido y que el sentido educado de la belleza fuera llamado *gusto*, el cual, aunque aprehensión y descubrimiento educados de lo bello, debía no obstante permanecer en el modo del sentir inmediato. Ya nos hemos ocupado de cómo abstractas teorías emprendieron la educación de tal sentido del gusto y de cómo éste seguía siendo externo y unilateral. Por una parte deficiente en cuanto a los principios *generales*,

la crítica *particular* de las *obras* de arte *singulares* de la época de esos puntos de vista tuvo por otra menos la orientación hacia la fundamentación de un *juicio más determinado* —pues se carecía del instrumento para ello— que más bien a promover en su educación el gusto en general. Por ello se quedó esta educación asimismo en lo más indeterminado, y sólo trató de, mediante reflexión, dotar de tal modo al sentimiento en cuanto sentido de la belleza, que ahora debía poder hallarse inmediatamente lo bello allí donde y como esto se diese. Pero al gusto la profundidad de la cosa seguía siéndole inaccesible, pues tal profundidad no sólo reclama el sentido y reflexiones abstractas, sino la razón plena y el espíritu sólido, mientras que el gusto era remitido sólo a la superficie externa en la que pueden actuar los sentimientos y hacerse valer los principios unilaterales. Pero por eso mismo el llamado buen gusto teme todos los efectos más profundos, y calla allí donde se pone a debate la cosa y desaparecen las exterioridades y los accesorios. Pues allí donde se patentizan grandes pasiones y conmociones de un alma profunda, ya no se trata de las más sutiles distinciones del gusto y de su exagerada escrupulosidad en los detalles; éste siente al genio avanzar por este terreno y, retrocediendo ante su fuerza, ya no se siente seguro ni sabe qué hacerse.

c) Por eso en la consideración de las obras de arte se ha abandonado la actitud de perseguir sólo la educación del gusto y de querer mostrar sólo gusto; el *entendido* ha sustituido al hombre o juez artístico de gusto. Ya hemos mencionado como necesario para la consideración del arte el aspecto positivo de la doctitud en arte, en la medida en que atañe a la familiaridad básica con todo el contorno de lo individual en una obra de arte. Pues, debido a su naturaleza a la vez material e individual, la obra de arte tiene esencialmente unos condicionantes particulares de la más

variada índole, entre los que se cuentan especialmente la época y el lugar de nacimiento, luego la individualidad determinada del artista y, principalmente, el desarrollo técnico del arte. Para llegar a la intuición y el conocimiento determinados, a fondo, de un producto artístico, e incluso para su disfrute, es indispensable la atención a todos estos aspectos de los que primordialmente se ocupan los entendidos, a quienes hay que agradecer lo que, a su manera, logran. Ahora bien, si tal erudición ha de valer legítimamente como algo esencial, no puede sin embargo ser tomada como lo único y supremo de la relación del espíritu con una obra de arte y con el arte en general. Pues la doctitud, y éste es su lado deficiente, puede quedarse en el conocimiento de aspectos meramente exteriores, de lo técnico, histórico, etc., y quizás barruntar poco, o incluso no saber nada en absoluto, de la verdadera naturaleza de la obra de arte; y puede incluso juzgar despectivamente el valor de consideraciones más profundas en comparación con los conocimientos puramente positivos, técnicos e históricos; pero aun en tal caso la doctitud, si es auténtica, persigue al menos fundamentos y conocimientos determinados y un juicio intelectivo, a los que, después de todo, están también ligados la más precisa distinción de los diferentes, aunque parcialmente externos, aspectos de una obra de arte y la estimación de los mismos.

d) Tras estas observaciones sobre los modos de consideración a que daba pie el aspecto de la obra de arte de, en cuanto ella misma objeto sensible, tener una relación esencial con el hombre en cuanto sensible, pasaremos ahora a ocuparnos de este aspecto en su relación, más esencial, con el arte mismo, a saber, *α*) por una parte respecto a la obra de arte como objeto, y *β*) por otra respecto a la subjetividad del artista, su genio, su talento, etc., aunque sin entrar en aquello que en esta relación sólo puede derivar del conocimiento del

arte en su concepto universal. Pues aquí todavía no nos hallamos verdaderamente sobre un fundamento y un terreno científicos, sino que estamos sólo en el ámbito de reflexiones exteriores.

α) Por supuesto, la obra de arte se ofrece a la aprehensión sensible. Se les presenta al sentimiento sensible, externo o interno, a la intuición y la representación* sensibles, tal como la naturaleza externa que nos circunda o nuestra propia naturaleza sentiente interna. Pues también un discurso, p. ej., puede estar dirigido a la representación* y el sentimiento sensibles. Pero, no obstante, la obra de arte no es sólo, en cuanto objeto sensible, para la aprehensión *sensible*, sino que su posición es de tal índole que en cuanto sensible es al mismo tiempo esencialmente para el *espíritu*, el espíritu debe verse afectado por ella y encontrar cierta satisfacción en ella.

Ahora bien, con esta determinación de la obra de arte queda al punto explicado el hecho de que de ningún modo puede ser un producto natural ni, según su aspecto natural, tener vitalidad natural, y esto es independiente de que se opine que el producto natural ha de valorarse como superior o inferior a una *mera* obra de arte, como suele decirse en sentido menospreciativo.

Pues lo sensible de la obra de arte sólo debe tener ser-ahí en la medida en que existe para el espíritu del hombre, pero no en la medida en que existe para sí misma como algo sensible.

Si examinamos más de cerca de qué modo lo sensible es ahí para el hombre, nos encontramos con lo siguiente: lo que es sensible puede relacionarse con el espíritu de diversos modos.

αα) La manera peor, la menos apropiada para el espíritu, es la aprehensión meramente sensible. Esta consiste en primer término en el mero ver, oír, sentir, etc., tal como en horas de relajación espiritual para muchos en general puede ser un

pasatiempo deambular sin pensar y meramente escuchar aquí, echar un vistazo allá, etc. El espíritu no se detiene en la mera aprehensión de las cosas externas a través de la vista y el oído, sino que las hace para lo interno suyo, que, en un primer momento, es llevado, a su vez en forma de sensibilidad, a realizarse en las cosas, y que se comporta con éstas como *deseo*. En esta relación desiderativa con el mundo externo, el hombre en cuanto singular sensible se enfrenta con las cosas en tanto que asimismo singulares; se dirige a ellas, no como pensador con determinaciones universales, sino que, según impulsos e intereses singulares, se relaciona con los objetos ellos mismos singulares, y se mantiene en ellos en cuanto los usa y consume, y opera, mediante el sacrificio de éstos, su propia autosatisfacción. En esta relación negativa, el deseo demanda para sí no sólo la apariencia superficial de las cosas externas, sino éstas mismas en su existencia sensible-concreta. Al deseo no le basta con meras pinturas de la madera que quisiera usar o de los animales que quisiera comer. Ni tampoco puede el deseo dejar al objeto subsistir en su libertad, pues su impulso le apremia precisamente a superar esta autonomía y libertad de las cosas externas y a mostrar que éstas sólo son ahí para ser destruidas y consumidas. Pero, al mismo tiempo, tampoco el sujeto, víctima de los intereses limitados, mezquinos y singulares de sus deseos, es libre en sí mismo, pues no se determina a partir de la universalidad y la racionalidad esenciales de su voluntad, ni tampoco libre respecto al mundo externo, pues el deseo sigue estando esencialmente determinado por las cosas y referido a ellas.

Ahora bien, el hombre no está con la obra de arte en tal relación de deseo. La deja existir libre para sí como objeto, y se comporta con ella sin deseo, como un objeto que sólo es para la faceta teórica del espíritu. Por eso la obra de arte,

aunque tiene existencia sensible, sin embargo no precisa en este respecto de un ser-ahí sensible-concreto y una vitalidad natural, y, de hecho, no debe quedarse en este terreno, en la medida en que sólo ha de satisfacer intereses espirituales y excluir de sí todo deseo. De ahí, pues, que el deseo práctico reserve para las cosas singulares de la naturaleza, orgánicas e inorgánicas, de las que puede servirse, un lugar más elevado que para las obras de arte, las cuales se evidencian inútiles para su servicio y sólo pueden ser gozadas por otras formas del espíritu.

ββ) Un segundo modo en que lo dado exteriormente puede ser para el espíritu es, frente a la intuición sensible singular y el deseo práctico, la relación puramente teórica con la *inteligencia*. El examen teórico de las cosas no tiene interés en consumirlas en su singularidad, ni en satisfacerse y mantenerse sensiblemente mediante ellas, sino en llegar a conocerlas en su *universalidad*, en encontrar su esencia y ley internas, y en concebirlas según su concepto. De ahí que el interés teórico deje hacer a las cosas singulares y retroceda ante ellas en tanto que sensiblemente singulares, pues no es esta singularidad sensible lo que el examen de la inteligencia busca. Pues la inteligencia racional pertenece no al sujeto singular en cuanto tal, como sucede con el deseo, sino a lo singular en cuanto al mismo tiempo en sí universal. Puesto que el hombre se relaciona con las cosas según esta universalidad, es su razón universal la que se afana por encontrarse a sí misma en la naturaleza y con ello restablecer la esencia interna de las cosas, la cual no puede ser inmediatamente mostrada por la existencia sensible aunque constituye el fundamento de ésta. Pero, ahora bien, el arte no comparte en esta forma científica tal interés teórico cuya satisfacción constituye el trabajo de la *ciencia*, ni hace causa común con los impulsos del deseo solamente práctico. Pues la

ciencia puede ciertamente partir de lo sensible en su singularidad y tener una representación* de cómo esto singular se da inmediatamente en su color, figura, tamaño, etc., singulares. Pero entonces esto sensible singularizado no tiene como tal ninguna referencia ulterior al espíritu, en la medida en que la inteligencia apunta a lo universal, a la ley, al pensamiento y al concepto del objeto, y por ello no sólo no abandona éste a su singularidad inmediata, sino que lo transforma interiormente, hace de algo sensiblemente concreto algo abstracto, algo pensado y, por consiguiente, algo esencialmente distinto de lo que el mismo objeto era en su apariencia sensible. El interés artístico, a diferencia de la ciencia, no hace esto. Así como la obra de arte se revela como objeto externo en determinidad inmediata y singularidad sensible respecto al color, la figura, el sonido, o como intuición singular, etc., así es también para la consideración artística, sin que ésta vaya mucho más allá de la objetualidad inmediata que se le ofrece, hasta el punto de querer captar el concepto de esta objetividad en cuanto concepto universal, tal como hace la ciencia.

El interés artístico se distingue del interés práctico del deseo en que aquél deja subsistir para sí a su objeto, mientras que el deseo lo utiliza destruyéndolo para su propio provecho; la consideración artística difiere en cambio de la consideración teórica de la inteligencia científica de un modo inverso, pues centra su interés por el objeto en su existencia singular, y no trata de convertirlo en su pensamiento y concepto universales.

γγ) Ahora bien, de esto se sigue que lo sensible debe por supuesto darse en la obra de arte, pero sólo manifestarse como superficie y *apariencia* de lo sensible. Pues el espíritu no busca en lo sensible de la obra de arte ni la materialidad concreta, la completud interna y la extensión empíricas del

organismo que el deseo demanda, ni el pensamiento universal, sólo ideal, sino que quiere presencia sensible, la cual debe, por supuesto, seguir siendo sensible, pero igualmente liberarse del andamiaje de su mera materialidad. Por eso en la obra de arte lo sensible, en comparación con el ser-ahí inmediato de las cosas naturales, es elevado a la mera *apariencia*, y la obra de arte se halla *a medio camino* entre la sensibilidad inmediata y el pensamiento ideal. *Todavía no* es pensamiento puro, pero, a pesar de su sensibilidad, *tampoco ya* mero ser-ahí material, como las piedras, las plantas y la vida orgánica, sino que en la obra de arte lo sensible mismo es algo ideal pero que, no siendo lo ideal del pensamiento, al mismo tiempo se da exteriormente como cosa. Ahora bien, si el espíritu deja ser libres a los objetos sin descender a lo interno esencial suyo (con lo que dejarían por completo de existir para él exteriormente como singulares), entonces esta apariencia de lo sensible se presenta ante él hacia fuera como la figura, el aspecto visible o el sonido de las cosas. Por ello lo sensible del arte sólo se refiere a los dos sentidos *teóricos* de la *vista* y el *oído*, mientras que el olfato, el gusto y el tacto quedan excluidos del goce artístico. Pues olfato, gusto y tacto tienen que ver con lo material como tal y sus cualidades inmediatamente sensibles: el olfato con la volatilización material en el aire, el gusto con la disolución material de los objetos, y el tacto con el calor, el frío, la tersura, etc. Por esta razón nada tienen estos sentidos que ver con los objetos del arte, los cuales deben mantenerse en su autonomía real y evitar toda relación sólo sensible. Lo agradable para estos sentidos no es lo bello del arte. Así, por el lado de lo sensible, el arte sólo produce deliberadamente un sombrío mundo de figuras, sonidos e intuiciones, y de ningún modo puede hablarse de que, por el hecho de dar ser-ahí a las obras de arte, el hombre no sepa ofrecer, por mera impotencia y

debido a sus limitaciones, más que una superficie de lo sensible, sólo espectros. Pues estas figuras y estos sonidos sensibles aparecen en el arte no sólo por sí mismos y su figura inmediata, sino con el fin de procurar con esta figura satisfacción a superiores intereses espirituales, ya que éstos tienen el poder de provocar en el espíritu una asonancia y una resonancia desde todas las profundidades de la consciencia. De este modo en el arte se *espiritualiza* lo sensible, pues en él lo *espiritual* aparece como sensibilizado.

β) Pero precisamente por eso un producto artístico sólo se da en la medida en que ha pasado a través del espíritu y es fruto de una actividad productiva espiritual. Esto nos conduce a la otra pregunta que tenemos que responder, a saber, cómo funciona en el artista, en tanto que subjetividad productiva, el aspecto sensible necesario al arte. Este modo y manera de producción contiene en sí, en tanto que actividad subjetiva que es, íntegramente las mismas determinaciones que objetivamente encontrábamos en la obra de arte; debe ser actividad espiritual que sin embargo tenga en sí al mismo tiempo el momento de la sensibilidad y de la inmediatez. Pero no es ni por una parte trabajo sólo mecánico, pura destreza inconsciente en la manipulación sensible o actividad formal según reglas fijas que hayan de aprenderse de memoria, ni por otra una producción científica que pase de lo sensible a representaciones* y pensamientos abstractos o actúe por entero en el elemento del pensamiento puro, sino que en la producción artística deben unificarse los lados de lo espiritual y lo sensible. Así, p. ej., ante producciones poéticas uno podría querer proceder de tal modo que lo que hubiera de representarse** se aprehendiese ya de antemano como pensamiento prosaico y luego se pusiese éste en imágenes, rimas, etc., de tal modo que lo imaginativo se añadiría a las reflexiones abstractas meramente como decoración y adorno.

Pero tal proceder sólo tendría como efecto mala poesía, pues aquí funcionaría como actividad *separada* lo que en la productividad artística sólo tiene validez en su unidad indivisa. Este auténtico producir constituye la actividad de la *fantasía* artística. Ésta es lo racional que sólo es como espíritu en la medida en que se dirige activamente a la consciencia, aunque sólo de forma sensible se enfrenta lo que comporta. Esta actividad tiene por consiguiente un contenido espiritual al que sin embargo configura sensiblemente porque no puede devenir consciente del mismo más que de este modo sensible. Esto puede compararse con los modos y maneras de un hombre con experiencia de la vida, e incluso inteligente e ingenioso, el cual, aunque sepa perfectamente qué es lo que importa en la vida, cuál es la sustancia común de que están hechos los hombres, qué les mueve y qué les domina, sin embargo no ha establecido para sí mismo este contenido en reglas generales ni sabe explicárselo a los demás con reflexiones generales, sino que de lo que llena su consciencia siempre se ilustra a sí mismo y a los demás mediante casos particulares, efectivamente reales o inventados, con ejemplos adecuados, etc.; pues para su representación* todo se configura en imágenes concretas, espacio-temporalmente determinadas, a las que por tanto no les pueden faltar nombres y toda clase de diversas coyunturas exteriores. Pero tal clase de imaginación se basa más bien en el recuerdo de circunstancias vividas, de experiencias tenidas, en vez de ser ella misma creativa. El recuerdo preserva y renueva la singularidad y la índole externa del acontecer de tales resultados con todas las coyunturas, y no permite en cambio que lo universal emerja para sí. Pero la fantasía productiva del artista es la fantasía de un gran espíritu y ánimo, la aprehensión y generación de representaciones* y figuras, y, por cierto, de los más profundos y universales intereses

humanos en representación** figurativa, de modo sensible plenamente determinado. Ahora bien, de aquí se sigue al punto por un lado que la fantasía estriba en general en un don natural, el talento en general, pues su producir precisa de la sensibilidad. Por cierto que se habla igualmente de talentos científicos, pero las ciencias sólo presuponen la capacidad general para el pensar, que, en vez de comportarse al mismo tiempo, como la fantasía, de modo natural, precisamente abstrae de toda actividad natural, y así es más correcto decir que no hay ningún talento científico específico en el sentido de un *mero* don natural. Por el contrario, la fantasía tiene un modo de producción al mismo tiempo instintiva, pues la figuratividad y la sensibilidad esenciales de la obra de arte se dan subjetivamente en el artista como disposición natural e impulso natural, y deben también formar parte como función inconsciente, de la faceta natural del hombre. La capacidad natural no agota ciertamente todo el talento y el genio, pues la producción artística es asimismo de índole espiritual, autoconsciente, sino que la espiritualidad sólo debe tener en sí en general un momento de conformación y configuración naturales. Por eso casi todos pueden llegar hasta cierto grado en un arte, pero para avanzar más allá de este punto en que propiamente hablando comienza el arte es necesario un superior talento artístico innato.

Como disposición natural, en la mayoría de los casos tal talento se anuncia también, pues, ya en la primera juventud, y se exterioriza en la impulsiva inquietud por configurar vivida y ágilmente en un determinado material sensible y adoptar esta clase de exteriorización y comunicación como el único o el más importante y adecuado. Y así la precoz destreza técnica hasta cierto punto sin esfuerzo es también, pues, un signo de talento innato. Para el escultor todo se transforma en figuras, y desde sus primeros años anda ya modelando la arcilla; y lo

que en general tienen tales talentos en la representación*, lo que internamente les estimula y mueve, deviene al punto figura, dibujo, melodía o poema.

γ) Ahora bien, en tercer lugar finalmente, en el arte el *contenido* también es extraído en cierto respecto de lo sensible, de la naturaleza; o, en cualquier caso, aunque el contenido sea de índole espiritual, sólo es sin embargo aprehendido de tal modo que representa** lo espiritual, como las relaciones humanas, con figura de fenómenos exteriormente reales.

3. Fin del arte

Surge ahora la cuestión de cuál es el interés, el *fin* que se propone el hombre al producir tal contenido en forma de obras de arte. Éste fue el tercer punto de vista que establecimos respecto a la obra de arte y cuya sustanciación en lo que sigue nos conducirá finalmente al verdadero concepto del arte mismo.

Si en relación con esto echamos un vistazo a la consciencia ordinaria, una de las ideas más corrientes que se nos puede ocurrir es

a) El principio de la imitación de la naturaleza.

Según este enfoque, la imitación en cuanto la habilidad para la reproducción de figuras naturales, tal como éstas se dan, de un modo enteramente correspondiente, debe constituir el fin esencial del arte, y el éxito en esta fiel representación** de la naturaleza debe proporcionar la máxima satisfacción.

α) Esta determinación no entraña ante todo más que el fin enteramente formal de que todo lo que es ahí en el mundo externo, y tal como es ahí, es ahora reproducido tan bien como pueda el hombre con sus medios. Pero al punto esta repetición puede ser considerada como un *αα*) esfuerzo *superfluo*, pues lo que los cuadros, las representaciones teatrales, etc., representan** imitativamente, animales, escenas naturales, acontecimientos humanos, ya lo tenemos ante nosotros en nuestros jardines, en la propia casa o en casos que se producen en el más o menos amplio círculo de lo que nos es familiar. Y, mirando más de cerca, este superfluo esfuerzo puede ser considerado incluso como un presuntuoso juego que *ββ*) va a la zaga de la naturaleza. Pues el arte es limitado en sus medios de representación** y sólo puede producir ilusiones unilaterales, p. ej., la apariencia de realidad efectiva sólo para *un* sentido, y, de hecho, si se queda en el fin formal de la *mera imitación*, produce, en vez de vitalidad efectivamente real, sólo el simulacro de la vida. Así, ni los turcos ni los musulmanes, como se sabe, consienten cuadros, reproducciones de hombres, etc., y cuando en su viaje a Abisinia James Bruce[22] le mostró unos peces pintados a un turco, éste, estupefacto en un primer momento, no tardó en hallar respuesta: «Cuando el día del Juicio Final este pez se te aparezca y te diga: "Tú me diste, sí, un cuerpo, pero no un alma viva", ¿cómo te justificarás ante esta acusación?» También el Profeta, según se lee en la *Sunna*, les dijo a las dos mujeres Ommi Habiba y Ommi Selma, que le contaban de las imágenes de los templos etíopes: «El día del Juicio esas imágenes les pedirán cuentas a sus autores.» Ciertamente hay también ejemplos de imitación perfectamente engañosa. Desde la antigüedad los racimos de uva de Zeuxis han pasado por el triunfo del arte y, al mismo tiempo, por el triunfo del principio de la imitación de la naturaleza, por el hecho de que

palomas vivas los hayan picoteado. A este ejemplo antiguo podría añadirse el más reciente del mono de Büttner[23], que mordisqueó un abejorro que ilustraba la obra de Rösel *Diversiones de los insectos*[24], y fue perdonado por su dueño porque, aunque de este modo estropeó el más bello ejemplar de la costosa obra, probó al mismo tiempo la excelencia de los grabados de la misma. Pero al menos a nosotros tales y otros ejemplos deben conducirnos en seguida, en vez de a aplaudir las obras de arte por haber engañado *incluso* a palomas y monos, a censurar precisamente por ello a quienes creen exaltar la obra de arte cuando de ella sólo pueden predicar como lo último y más supremo tan pobre efecto. Pero en conjunto debe en general decirse que no podrá el arte entrar mediante la imitación en competencia con la naturaleza y que tendría el aspecto de un gusano arrastrándose en pos de un elefante, γγ) Ante tal fracaso, siempre relativo, de la imitación frente al modelo de la naturaleza, no queda como fin más que el placer en el truco de producir algo semejante a la naturaleza. Y, por supuesto, el hombre puede deleitarse produciendo, ahora bien, también mediante su trabajo, destreza y diligencia propios, lo ya dado de otro modo. Pero asimismo, precisamente cuanto más semejante al modelo natural es la imitación, tanto más apagados y fríos devienen para sí este deleite y admiración, o se invierten en tedio y aversión. Hay retratos que, como agudamente se ha dicho, son parecidos hasta la náusea, y, en relación con este gusto por la imitación como tal, Kant cita otro ejemplo[25]: pronto nos cansamos de un hombre que sepa imitar perfectamente —y los hay— el trino del ruiseñor, y en cuanto se descubre que quien gorjea es un hombre, al punto nos aburre tal canto. Entonces no reconocemos en ello más que un truco, pero no la libre producción de la naturaleza ni una obra de arte; pues de la libre fuerza productiva del hombre esperamos algo

enteramente diferente a tal música, la cual sólo nos interesa cuando, como en el caso del trino del ruiseñor, brota espontáneamente, de modo semejante a como sucede con el sonido del sentimiento humano, de una vitalidad peculiar. En general, este deleite por la destreza en la imitación nunca puede ser sino limitado, y mejor le está al hombre el deleite con lo que por sí mismo produce. Tiene en este sentido más valor cualquier modesta invención técnica, y el hombre puede estar más orgulloso de haber inventado el martillo, el clavo, etc., que de sus trucos imitativos. Pues este celo abstractamente imitativo es tan respetable como la maña de aquel que había aprendido a lanzar lentejas a través de una pequeña abertura sin marrar. Presentóse ante Alejandro con esta destreza, pero, como recompensa por este arte sin provecho ni contenido, Alejandro le obsequió con una fanega de lentejas.

β) Más aún, puesto que el principio de la imitación es enteramente formal, cuando de él se hace el fin desaparece lo *bello objetivo* mismo. Pues en tal caso ya no se trata del jaez de lo *que* ha de ser imitado, sino sólo de que sea *correctamente* imitado. El objeto y el contenido de lo bello son considerados como lo enteramente indiferente. En efecto, incluso cuando, aparte de esto, se habla, por ejemplo, de una diferencia entre lo bello y lo feo a propósito de animales, hombres, parajes, acciones o caracteres, según tal principio resulta ésta una diferencia que no pertenece peculiarmente al arte, al que únicamente se le ha dejado la imitación abstracta. Respecto a la elección de los objetos y la diferencia entre su belleza y su fealdad, y ante la mencionada carencia de un criterio para las infinitas formas de la naturaleza, la última palabra sólo puede, pues, decirla el *gusto subjetivo*, el cual no permite que se le imponga ninguna regla ni que se dispute sobre él. Y en efecto, si para elegir los objetos que han de representarse** se parte

de lo que *los hombres* encuentran bello o feo y por ello digno de imitación para el arte, de su gusto, entonces quedan abiertas todas las esferas de los objetos naturales, entre cuyos simpatizantes difícilmente se producirán bajas. Pues entre los hombres se da el caso, p. ej., de que, aunque no todo marido encuentra hermosa a su mujer, sí al menos lo hace el pretendiente respecto a su prometida —y por cierto que incluso exclusivamente a veces—, y el hecho de que el gusto subjetivo por tal belleza carezca de reglas fijas puede considerarse como una suerte para ambas partes. Atendiendo por último, más allá de los individuos singulares y su gusto contingente, al gusto de las *naciones*, también en éste se hallará la máxima diversidad y contraste. A menudo se oye decir que una belleza europea desagradaría a un chino y también a un hotentote, por cuanto al chino le es inherente un concepto de la belleza por entero diferente al del negro, y a éste a su vez uno diferente al del europeo, etc. En efecto, si consideramos las obras de arte de esos pueblos no europeos, las imágenes de sus dioses, p. ej., que han surgido de su fantasía como venerables y sublimes, a nosotros pueden aparecérsenos como los más horribles ídolos y su música sonar a nuestros oídos como la más aborrecible, mientras que por su parte ellos estimarán nuestras esculturas, pinturas y músicas como carentes de significado o feas.

γ) Pero, ahora bien, abstrayendo de un principio objetivo para el arte, si lo bello ha de permanecer sujeto al gusto subjetivo y particular, pronto encontraremos no obstante, por el lado mismo del arte, que la imitación de lo natural, la cual parecía ser de hecho un principio universal y por cierto un principio confirmado por autoridad de peso, no puede aceptarse, al menos en esta forma general, enteramente abstracta. Pues si atendemos a las diferentes artes, al punto se convendrá en que, aunque la *pintura*, la *escultura* nos

representan** objetos que se nos aparecen semejantes a los naturales o cuyo tipo está extraído esencialmente de la naturaleza, en cambio las obras de la *arquitectura*, que también se cuenta entre las *bellas* artes, pueden ser llamadas imitaciones de la naturaleza con tan poca propiedad como las obras de la *poesía*, en la medida en que éstas no se limitan a la mera descripción. En cualquier caso, si se quisiese mantener tal punto de vista respecto a estas últimas, se vería uno obligado a dar un enorme rodeo, pues la propuesta debería condicionarse de varios modos y la llamada verdad rebajarse por lo menos a verosimilitud. Pero la verosimilitud traería consigo de nuevo una gran dificultad en la determinación de qué es verosímil y qué no, y, además, ni se querría ni se podría excluir de la poesía todas las fabulaciones enteramente arbitrarias, completamente fantásticas.

El fin del arte debe por tanto hallarse en algo distinto a la mera imitación formal de lo dado, la cual en ningún caso puede alumbrar más que *artimañas*[26] técnicas, pero no *obras* de arte[27]. Es sin duda un momento esencial para la obra de arte tener como base la configuración natural, pues representa** en forma de fenómeno externo y por tanto al mismo tiempo natural. En pintura, p. ej., es un importante estudio conocer y reproducir precisamente hasta en los más mínimos matices los colores en su relación recíproca, los efectos de luz, los reflejos, etc., así como las formas y figuras de los objetos, y a este respecto, especialmente en los últimos tiempos, ha vuelto a ganar terreno el principio de la imitación de la naturaleza y de la naturalidad en general, a fin de devolverle el vigor y la determinidad de la naturaleza al arte, el cual había recaído en lo difuminado y lo nebuloso, o, por otro lado, a fin de afirmar la consecuencia regular, inmediata y para sí fija de la naturaleza en oposición a lo hecho de modo meramente arbitrario y a lo convencional, a lo precario tanto

artística como naturalmente, en que se había extraviado el arte. Pero por mucho que en este afán haya desde cierto punto de vista algo de acertado, no obstante, la naturalidad exigida no es como tal lo sustancial y primordial que subyace al arte, y, aunque también la apariencia exterior constituye en su naturalidad una determinación esencial, sin embargo, ni la naturalidad dada es la *regla*, ni la mera imitación de los fenómenos externos en cuanto externos el *fin* del arte.

b) La estimulación del ánimo

Surge por tanto la pregunta sobre cuál es, pues, el *contenido* del arte y por qué ha de representarse** este contenido. En relación con esto, topamos en nuestra consciencia con la opinión común de que la tarea y el fin del arte consisten en presentar ante nuestro sentido, nuestro sentimiento e inspiración todo lo que tiene lugar en el espíritu humano. El arte debe realizar efectivamente en nosotros aquella conocida máxima: «Nihil humani a me alienum puto.»[28]. Su fin se pone por tanto en despertar y avivar los sentimientos, inclinaciones y pasiones latentes *de toda índole, colmar* el corazón y dejar que los hombres, cultos o incultos[29], sientan a través suyo todo lo que el ánimo humano puede albergar, experimentar y producir en lo más íntimo y secreto de sí mismo, todo lo que puede conmover y agitar el pecho humano en sus profundidades y múltiples posibilidades y aspectos, y en entregarse para su goce al sentimiento y a la intuición de lo que en su pensamiento y en la idea tiene el espíritu que alcanzar de esencial y elevado, el esplendor de lo noble, eterno y verdadero; asimismo en hacer concebibles la desgracia y la miseria, el mal y el crimen, en dar a conocer íntimamente todo lo horrible y atroz, así como todo placer y

felicidad, y finalmente en permitirle a la fantasía entregarse a los ociosos juegos de la imaginación así como abandonarse a la seductora magia de intuiciones y sentimientos sensualmente atrayentes. Por una parte, el arte debe captar esta omnilateral riqueza del contenido, a fin de completar la experiencia natural de nuestro ser-ahí exterior, y, por otra, suscitar en general aquellas pasiones, de tal modo que las experiencias de la vida no nos dejen impasibles y podamos ahora lograr la receptividad para todos los fenómenos. Pero en este ámbito tal suscitación no se produce mediante la experiencia efectivamente real misma, sino mediante la apariencia de ésta, pues el arte sustituye ilusoriamente la realidad efectiva por sus producciones. La posibilidad de esta ilusión mediante la apariencia del arte descansa en el hecho de que en el hombre toda realidad efectiva debe atravesar el medio de la intuición y la representación*, y sólo a través de este medio penetra en el ánimo y en la voluntad. Ahora bien, aquí es indiferente si es la inmediata realidad efectiva externa la que atrae su atención o si esto se produce por otro conducto, a saber, por medio de imágenes, símbolos y representaciones* que tengan en sí y representen** el contenido de la realidad efectiva. El hombre puede representarse* cosas que no son efectivamente reales como si lo fueran. Por tanto, que sea mediante la realidad efectiva externa o sólo mediante la apariencia de ésta como se nos presenta una situación, una relación o en general cualquier contenido vital, esto es lo mismo para nuestro ánimo en orden a que, según la esencia de tal contenido, nos entristezcamos o alegremos, nos conmovamos o estremezcamos, y a hacernos pasar por los sentimientos y las pasiones de ira, odio, compasión, angustia, miedo, amor, respeto y admiración, el honor y la fama.

Este despertar de todos los sentimientos en nosotros, este

recorrido de nuestro ánimo por todos los contenidos de la vida, la realización efectiva de todas estas conmociones internas mediante una presencia externa sólo ilusoria, esto es primordialmente lo que a este respecto se considera como el poder peculiar emblemático de arte.

Pero, ahora bien, puesto que de este modo debe tener la determinación de grabar lo bueno y lo malo en el ánimo y en la representación*, y de reforzar en lo más noble, así como de enervar los más sensuales, egoístas sentimientos del placer, el arte tiene todavía planteada una tarea enteramente formal, y sin fin para sí estable sólo ofrecería en tal caso la forma vacía para cualquier clase posible de contenido[30].

c) El fin sustancial superior

De hecho, el arte tiene también esta faceta formal de poder llevar y adornar ante la intuición y el sentimiento todas las temáticas posibles, así como el pensamiento raciocinante puede igualmente elaborar todos los objetos y modos de acción posibles, y dotarlos de fundamentos y justificaciones. Pero ante tal multiplicidad del contenido se impone al punto la observación de que los diferentes sentimientos y representaciones* que el arte debe suscitar o consolidar se entrecruzan, contradicen y recíprocamente superan. En efecto, por este lado, precisamente cuanto más inspira el arte a lo opuesto, más aumenta la contradicción de los sentimientos y las pasiones, y nos hace tambalear como bacantes, o bien, lo mismo que la raciocinación, procede a la sofistería y el escepticismo. Esta misma multiplicidad de la temática nos obliga por ello a no quedarnos en una determinación tan formal, pues la racionalidad de que está penetrada esta abigarrada diversidad exige ver emerger y

saber alcanzado desde elementos sin embargo tan contradictorios un fin superior, en sí más universal. Así, también se declara por cierto como fin último para la vida en común de los hombres y para el Estado que *todas* las facultades humanas y *todas* las fuerzas individuales deben desarrollarse y exteriorizarse en *todos* los aspectos y orientaciones. Pero ante un enfoque tan formal no tarda en surgir la pregunta por la *unidad* en que deben compendiarse estas diversas formaciones, por la *meta una* que deben tener como su concepto fundamental y fin último. Como en el concepto del Estado, también en el concepto del arte surge la necesidad por una parte de un fin *común* a los aspectos particulares y por otra de un fin *sustancial* superior.

Ahora bien, como tal fin sustancial, a la reflexión le cabe ante todo la consideración de que el arte tiene la capacidad y la vocación de aplacar la ferocidad de los apetitos.

α) Respecto a este primer enfoque, sólo ha de averiguarse qué aspecto peculiar del arte entraña, pues, la posibilidad de superar la rudeza y de refrenar y educar los impulsos, las inclinaciones y las pasiones. La rudeza en general encuentra su fundamento en un egoísmo directo de los impulsos que se entregan sin rodeos y exclusivamente a la satisfacción de su concupiscencia. Pero el apetito es tanto más torpe e imperioso cuanto más ocupa a *todo el hombre* en tanto que singular y limitado de modo que éste pierde el poder de emanciparse en cuanto universal de esta determinidad y de devenir para sí en cuanto universal[31]. Y si en tal caso el hombre dice: «La pasión puede más que yo», entonces ciertamente para la consciencia el yo abstracto se ha escindido de la pasión particular, pero sólo de modo enteramente formal, pues con esta separación sólo se ha dicho que, frente a la coacción de la pasión, el yo no es en absoluto tenido en cuenta en cuanto

universal. La ferocidad de la pasión consiste por tanto en la unidad del yo en cuanto algo universal con el limitado contenido de su apetito, de tal modo que el hombre carece ahora de toda voluntad fuera de esta pasión singular. Ahora bien, ante todo el arte mitiga ya tal rudeza e indómita fuerza del apasionamiento en la medida en que le da al hombre una representación* de lo que éste siente y consuma en tal estado. Y aunque el arte se limite sólo a presentarle a la intuición cuadros de las pasiones, incluso cuando debiera halagarlas, todavía le queda una fuerza de imitación, pues al menos hace al hombre consciente de lo que de otro modo éste *es* sólo inmediatamente. Pues ahora el hombre *examina* sus impulsos e inclinaciones, y mientras que antes éstos le arrastraban irreflexivamente, ahora él los ve fuera de sí mismo y comienza a disfrutar de libertad frente a ellos al oponérsele como algo objetivo. De ahí que pueda a menudo darse el caso de que el artista, acometido por el dolor, mitigue y atenúe para sí mismo la intensidad de su propio sentimiento mediante la representación** de éste[32]. En efecto, ya en las lágrimas hay un cierto consuelo; al principio enteramente abismado y concentrado en el dolor, el hombre puede luego al menos exteriorizar de modo inmediato lo que era sólo interior. Pero todavía de mayor alivio es la expresión de lo interno en palabras, imágenes, sonidos y figuras. De ahí la bondad de la antigua costumbre de llevar plañideras a los entierros y funerales a fin de que el dolor fuese exteriorizado intuitivamente. También mediante los testimonios de condolencia se coloca al hombre ante el contenido de su desgracia, hablando mucho de la cual reflexionará sobre la misma y con ello se aliviará. Y así llorar, hablar han sido de siempre considerados como medios para liberarse del abrumador peso de la congoja o al menos para aliviar el dolor. La mitigación de la virulencia de las pasiones encuentra por

ello su fundamento universal en el hecho de que el hombre es rescatado de su aprisionamiento inmediato en un sentimiento y deviene consciente del mismo como de algo externo a él con que ahora ha de relacionarse de modo ideal. Por medio de sus representaciones** el arte ¡ibera al mismo tiempo, en la esfera sensible, del poder de la sensualidad. Por cierto que puede oírse a menudo la celebrada frase hecha de que el hombre tiene que permanecer en unidad inmediata con la naturaleza; pero en su abstracción tal unidad es precisamente sólo rudeza y ferocidad, y, en la medida en que disuelve esta unidad para el hombre, el arte eleva a éste con dulces manos más allá del aprisionamiento en la naturaleza. La preocupación por sus objetos resulta puramente teórica y por eso educa, aunque al principio sólo la atención a las representaciones** en general, más tarde igualmente sin embargo la atención al significado de éstas, la comparación con otro contenido y la apertura a la universalidad de la consideración y sus puntos de vista.

β) Ahora bien, a esto se ajusta de modo enteramente consecuente la segunda determinación que se le ha atribuido al arte como su fin esencial, a saber, la *purificación* de las pasiones, la instrucción y el perfeccionamiento *moral*. Pues la determinación de que el arte debe moderar la rudeza, educar las pasiones, resultaba enteramente formal y general, de modo que se trataba de nuevo de una *determinada* clase y de una *meta* esencial de esta educación.

αα) El enfoque de la purificación de la pasión adolece ciertamente del mismo defecto que el anterior del aplacamiento del deseo, pero al menos subraya ya con mayor énfasis que las representaciones** del arte han menester un criterio por el que medir su dignidad o indignidad. Este criterio es precisamente la eficacia para separar en las pasiones lo puro de lo impuro. Precisa por tanto de un contenido que sea capaz de exteriorizar esta fuerza

purificadora, y, en la medida en que la producción de tal efecto debe constituir el fin sustancial del arte, el contenido purificador habrá de ser llevado a la consciencia según su *universalidad* y *esencialidad*.

ββ) Partiendo de este último aspecto, se ha enunciado como fin del arte que éste debe *instruir* [33]. Por una parte por tanto, lo peculiar del arte consiste en la conmoción de los sentimientos y en la satisfacción que en esta conmoción, incluso en el temor, la compasión, la emoción y agitación dolorosas, se halla, es decir, en el hecho de que los sentimientos y las pasiones interesen satisfaciendo, y, en tal medida, en un agrado, placer y deleite en los objetos artísticos, su representación** y efecto; pero, por otra parte, este fin debe tener su criterio superior sólo en los instructivo, en el *fabula docet*, y, por tanto, en el provecho que la obra de arte pueda reportarle al sujeto. A este respecto, el aforismo de Horacio «Et *prodesse* volunt *et delectare* poetae»[34] contiene concentrado en pocas palabras lo que más tarde en grado infinito ha sido consumado, aguado y convertido en la más superficial visión del arte en su extremo más externo. Ahora bien, respecto a tal instrucción, al punto debe asimismo preguntarse si ésta debe estar contenida en la obra de arte directa o indirectamente, explícita o implícita. Si en general ha de tratarse de un fin universal y no contingente, en relación con la espiritualidad esencial del arte este fin último sólo puede ser él mismo espiritual, y por cierto a su vez no contingente, sino que sea en y para sí. En relación con la enseñanza, este fin sólo podría consistir en llevar a la consciencia, a través de la obra de arte, un contenido espiritual esencial en y para sí. Puede por este lado afirmarse que el arte, cuanto más alto se ubica, más tiene que asumir en sí tal contenido y sólo en la esencia de éste encuentra el criterio de la adecuación o no de lo expresado. De hecho, el

arte ha sido el primer *maestro* de los pueblos.

Pero si el fin de la instrucción es tratado de tal modo como fin que la naturaleza universal del contenido representado** debe presentarse y ser explicitada directamente para sí como proposición abstracta, reflexión prosaica, doctrina general, y no sólo estar contenida implícita e indirectamente en la figura artística concreta, entonces, en virtud de tal separación, la figura sensible, figurativa, que hace de la obra de arte precisamente una obra *de arte*, es sólo un apéndice ocioso, una envoltura, una apariencia que se ponen explícitamente como *mera envoltura*, mera apariencia. Pero con ello se adultera la naturaleza de la obra de arte misma. Pues la obra de arte no debe presentarle la intuición un contenido en su universalidad como tal, sino esta universalidad sin más individualizada, sensiblemente particularizada. Si la obra de arte no parte de este principio, sino que pone de relieve la universalidad con el fin de la enseñanza abstracta, entonces lo figurativo y sensible es sólo un adorno exterior y superfluo, y la obra de arte algo roto en sí mismo y donde forma y contenido ya no aparecen como concrescientes entre sí. En tal caso, lo sensiblemente individual y lo espiritualmente universal han devenido mutuamente exteriores. Ahora bien, si, más aún, el fin del arte se limita a este provecho *docente*, entonces el otro aspecto, a saber, el del agrado, el entretenimiento, el goce, pasa para sí por *inesencial* y sólo debe tener su sustancia en la utilidad de la enseñanza cuyo acompañante es. Pero con ello se está diciendo al mismo tiempo que el arte no porta en sí mismo su determinación y su fin último, sino que su concepto se halla en otra cosa, a la que sirve como *medio*. En este caso el arte no es más que un medio entre otros muchos que se evidencian aprovechables para el fin de la instrucción y al cual se aplican. Pero con esto hemos llegado al límite en que el arte debe dejar de ser un fin

para sí mismo, pues se degrada a un mero juego de entretenimiento o a un mero medio de instrucción.

γγ) Esta frontera aparece trazada del modo más nítido cuando de nuevo se pregunta por una meta y un fin supremos por los que purificar las pasiones o instruir a los hombres. A menudo se ha señalado en los últimos tiempos como tal meta la mejora *moral*, y se ha establecido que el fin del arte es la preparación de las inclinaciones e impulsos para la perfección moral, y su conducción a tal meta última. En esta idea se aúnan instrucción y purificación, ya que mediante la perspicacia para el bien verdaderamente moral y, por tanto, mediante la instrucción, el arte promueve al mismo tiempo la purificación, y sólo así debe efectuar la mejora del hombre como su provecho y fin supremos.

Ahora bien, por lo que al arte en relación con la mejora moral se refiere, ante todo puede decirse lo mismo que sobre el fin de la instrucción. Es fácil convenir en que en su principio el arte no puede tener como propósito ni lo moral ni su fomento. Pero una cosa es no hacer de lo moral el fin supremo de la representación**, y otra hacerlo de la inmoralidad. De toda auténtica obra de arte puede extraerse una moral buena, pero, por supuesto, depende de la interpretación y de *quién* deduzca la moral. Así, puede oírse defender las descripciones más contrarias a la ética con el argumento de que para actuar moralmente debe conocerse el mal, el pecado; a la inversa, se ha dicho que la representación** de María Magdalena, la bella pecadora arrepentida, ha inducido a muchos al pecado por hacer el arte que el arrepentimiento, al que debe preceder el pecado, aparezca tan bello. Pero, consecuentemente aplicada, la doctrina de la mejora moral no se contentará con que de una obra de arte pueda también extraerse una moral, sino que, por el contrario, querrá que la enseñanza moral brille

claramente como el fin sustancial de la obra de arte, y, en efecto, ella misma sólo permitirá expresamente que se representen** objetos morales, caracteres, acciones y acontecimientos morales. Pues, a diferencia de la historiografía o de las ciencias, a las que su temática les está dada, el arte puede elegir sus objetos.

Por este lado para poder enjuiciar con fundamento el enfoque del fin moral del arte, surge ante todo la pregunta por la determinada perspectiva de lo moral pretendida por este enfoque. Si prestamos mayor atención a la perspectiva de la moral, tal como hoy día tenemos que tomar ésta en el mejor sentido de la palabra, no tarda en resultar que su concepto no coincide inmediatamente con lo que ya llamamos en general virtud, eticidad, rectitud, etc. Un hombre éticamente virtuoso no es ya por ello también *moral*. Pues de la moral forman parte la *reflexión* y la consciencia determinada de lo que es conforme al deber, y la acción basada en esta consciencia previa. El deber mismo es la ley de la voluntad que libremente establece sin embargo por sí el hombre, el cual luego debe decidirse por este deber por el deber y su cumplimiento, obrando el bien sólo por el convencimiento adquirido de que es el bien. Pero esta ley, el deber elegido y ejecutado por el deber como norma basada en la libre convicción y la conciencia interna, es para sí lo abstractamente universal de la voluntad, que tiene su directa oposición en la naturaleza, en los impulsos sensibles, en los intereses egoístas, en las pasiones y en todo lo que resumiendo se llama ánimo y corazón. Se considera que una de las vertientes de esta oposición *supera* a la otra, y, puesto que ambas se dan como opuestas en el sujeto, éste, dado que decide por sí mismo, puede elegir seguir una u otra. Pero, según esta perspectiva, tal decisión y la acción consumada conforme a ésta sólo devienen morales por el libre convencimiento del deber, por

una parte, y mediante la victoria, no sólo sobre la voluntad particular, sobre los estímulos, inclinaciones, pasiones, etc., naturales, sino también sobre los sentimientos nobles y sobre los impulsos superiores, por otra. Pues el moderno enfoque moral parte de la firme oposición entre la voluntad en su universalidad espiritual y su particularidad natural sensible, y no consiste en la mediación completa entre estos lados opuestos, sino en su lucha entre sí, que implica la exigencia de que, en su conflicto con el deber, los impulsos deberían ceder ante éste.

Ahora bien, esta oposición no se le presenta a la consciencia sólo en el reducido ámbito de la acción moral, sino que surge como escisión y contraposición radicales entre lo que es *en y para sí y* lo que es realidad y ser-ahí externos. Tomada de modo enteramente abstracto, es la oposición de lo universal que es fijado para sí frente a lo particular del mismo modo que esto lo hace por su parte frente a lo universal; más concreta aparece en la naturaleza como oposición de la ley abstracta frente a la abundancia de los fenómenos singulares, para sí también peculiares; en el espíritu como lo sensible y lo espiritual en el hombre, como la lucha del espíritu contra la carne, del deber por el deber, del frío precepto, con el interés particular, el ánimo ardiente, las inclinaciones y los impulsos sensibles, lo individual en general, como la rígida oposición entre la libertad interna y la externa necesidad natural, más aún, como la contradicción del concepto muerto, en sí vacío, con respecto a la plena vitalidad concreta; de la teoría, del pensar subjetivo, frente al ser-ahí objetivo y la experiencia.

Son éstas oposiciones que en absoluto han sido inventadas por el ingenio de la reflexión o el enfoque escolástico de la filosofía; sino que de siempre han preocupado e inquietado de múltiples formas a la consciencia humana, aunque haya sido la cultura moderna la que por primera vez las ha desarrollado

en su máxima acritud y las ha elevado a la cima de la más enconada contradicción. La formación espiritual, el entendimiento moderno producen en el hombre esta oposición que hace del mismo un anfibio, pues ahora tiene que vivir en dos mundos que se contradicen, de modo que ahora la consciencia también deambula por esta contradicción y, arrojada de un lado para otro, no puede satisfacerse para sí ni en uno ni en otro. Pues, por una parte, vemos al hombre prisionero de la realidad efectiva común y de la temporalidad terrena, agobiado por la necesidad y la miseria, acosado por la naturaleza, enredado en la materia, en fines sensibles y en su disfrute, dominado y arrastrado por impulsos naturales y pasiones; por otra parte, se eleva a ideas eternas, a un reino del pensamiento y la libertad, se da en cuanto voluntad leyes y determinaciones universales, despoja al mundo de su animada, floreciente realidad efectiva, y la disuelve en abstracciones, pues el espíritu ahora únicamente afirma su derecho y su dignidad en la ausencia de derechos y en el maltrato de la naturaleza, vengándose de la miseria y la violencia que ésta le ha hecho experimentar. Pero para la cultura moderna y su entendimiento esta discrepancia entre vida y consciencia va acompañada de la exigencia de que una tal contradicción se disuelva. Sin embargo, el entendimiento no puede evitar la fijeza de las oposiciones; la solución resulta por ello para la consciencia un mero *deber-ser, y* el presente y la realidad efectiva se mueven sólo en un desasosegante ir de acá para allá que busca una reconciliación sin encontrarla. Surge así, pues, la cuestión de si tal omnilateral oposición radical, que no va más allá del mero deber-ser y del postulado de la disolución, es en general lo en y para sí verdadero y el supremo fin último. Si la cultura general ha caído en semejante contradicción, la tarea de la filosofía consiste en la superación de las oposiciones, es decir, en mostrar que ni la

una en su abstracción ni la otra en semejante unilateralidad poseen la verdad, sino que son lo que se autodisuelve; que la verdad sólo se halla en la reconciliación y mediación de ambas, y que esta mediación no es un mero postulado, sino lo en y para sí consumado y que continuamente se está consumando. Esta visión concuerda inmediatamente con la creencia y la voluntad ingenuas, las cuales siempre tienen ante la representación* esta oposición disuelta, y en la acción se la plantean y ejecutan como fin. La filosofía sólo procura la penetración pensante en la esencia de la oposición en la medida en que muestra cómo sólo es verdad la disolución de la oposición, y ciertamente no de un modo tal que ésta y sus lados no sean *en absoluto*, sino que sean en reconciliación.

Ahora bien, puesto que el fin último, la mejora moral, apuntaba a una perspectiva superior, deberemos vindicar también para el arte esta perspectiva superior. Con ello se abandona al punto la falsa posición ya hecha notar, según la cual el arte tiene que servir como medio para fines morales y para el fin moral último del mundo en general mediante la instrucción y la mejora, y tiene por tanto su fin sustancial, no en sí, sino en otro. Por ello, si ahora seguimos todavía hablando de un fin último, ha, ante todo, de desterrarse la desatinada idea que en la pregunta por un fin retiene el significado secundario de pregunta por un provecho. Lo equívoco reside aquí en que en tal caso la obra de arte debería referirse a otra cosa que se estableciera para la consciencia como lo esencial, lo que-debe-ser, de tal modo que la obra de arte sólo tendría validez como un instrumento útil para la realización de este fin autónomamente válido para sí fuera del ámbito artístico. Por el contrario, ha de afirmarse que el arte está llamado a desvelar la *verdad* en forma de configuración artística sensible, a representar** aquella oposición reconciliada, y tiene por tanto su fin último en sí, en esta

representación* y este desvelamiento mismos. Pues otros fines, como la instrucción, la purificación, la mejora, el enriquecimiento, el afán de fama y honores, no tienen nada que ver con la obra de arte como tal ni determinan el concepto de ésta.

B. Deducción histórica del verdadero concepto del arte

Desde esta perspectiva en que se disuelve la consideración reflexiva, debemos ahora proceder a la comprensión del concepto del arte según su necesidad interna, tal pues como, a fin de cuentas, el respeto y el conocimiento verdaderos del arte partieron históricamente de esta perspectiva. Pues aquella oposición de que nos hemos ocupado se hacía valer no sólo dentro de la cultura reflexiva general, sino asimismo en la filosofía como tal, y sólo tras haber sabido salvar radicalmente esta oposición, ha comprendido la filosofía su propio concepto y precisamente con ello también el concepto de la naturaleza y del arte.

De modo que esta perspectiva es algo así como el despertar de la filosofía en general y también el despertar de la ciencia del arte, y, en efecto, a este despertar debe propiamente hablando la estética como ciencia su verdadero nacimiento y el arte su superior dignificación.

Quiero por tanto ocuparme brevemente de esta transición a que estoy aludiendo, en parte por mor de lo histórico mismo, en parte porque con ello se definen más precisamente las perspectivas que importan y sobre cuyos cimientos queremos edificar. Según su más general determinación, estos cimientos consisten en que lo bello artístico ha sido

reconocido como uno de los términos medios que disuelven y reconducen a unidad aquella oposición y contradicción entre el espíritu que se apoya abstractamente en sí y la naturaleza —tanto la que se manifiesta exteriormente como la interior del sentimiento y del ánimo subjetivos—.

1. La filosofía kantiana

Es ya la filosofía *kantiana* la que no sólo sintió la urgencia de este punto de unión, sino la que también lo reconoció y llevó ante la representación* determinadamente. En general, Kant tomó como base, tanto de la inteligencia como de la voluntad, la racionalidad autorreferente, la libertad, la autoconsciencia que en sí se encuentra y se sabe como infinita; y este reconocimiento de la absolutidad de la razón en sí misma, que constituyó el punto de inflexión de la filosofía de la época moderna, este punto de partida absoluto, por insuficiente que pueda estimarse la filosofía kantiana, ha de reconocérsele sin objetarle nada. Pero como Kant reincidió en la irreductible oposición entre pensamiento subjetivo y objetos objetivos[35], entre universalidad abstracta y singularidad sensible de la voluntad, fue él quien primordialmente subrayó como lo supremo la antes aludida oposición de la moralidad, y situó además el lado práctico del espíritu por encima del teórico. Dada la irreductibilidad, reconocida por el pensamiento intelectivo, de esta oposición, no le quedaba nada más que la expresión de la unidad sólo en forma de ideas subjetivas de la razón a las que no podía probárseles una realidad efectiva adecuada, así como postulados que ciertamente podían ser deducidos de la razón práctica, pero cuyo en-sí esencial seguía siendo para él incognoscible por el pensamiento, y su cumplimiento

práctico un mero deber-ser siempre aplazado al infinito. Y así pues llevó Kant sin duda a la representación* la contradicción reconciliada, pero sin poder desarrollar científicamente su verdadera esencia ni evidenciarla como lo verdadera y únicamente real efectivamente. Ciertamente Kant fue todavía más lejos, en la medida en que reencontró la unidad postulada en lo que llamó el *entendimiento intuitivo*; pero también aquí se queda en la oposición entre lo subjetivo y la objetividad, de modo que delata en verdad la disolución abstracta de la oposición entre concepto y realidad, universalidad y particularidad, entendimiento y sensibilidad, es decir, la idea, pero esta disolución y reconciliación misma la hace de nuevo sólo *subjetiva* y no en y para sí verdadera y efectivamente real. A este respecto es instructiva y digna de mención su *Crítica del juicio*, donde se ocupa del juicio estético y teleológico. Los objetos bellos de la naturaleza y del arte, los productos naturales conformes a un fin, con los cuales se aproxima al concepto de lo orgánico y vivo, Kant sólo los considera desde el punto de vista de la reflexión que los enjuicia subjetivamente. Y así Kant define el juicio en general como «la facultad de pensar lo particular como contenido en lo universal», y llama *reflexionante* al juicio «cuando sólo se le da lo particular, para lo cual debe encontrar lo universal»[36]. Para ello precisa de una ley, de un principio que él ha de darse a sí mismo, y como tal ley Kant propone la *conformidad a fin*. Según el concepto de libertad de la razón práctica, el cumplimiento del fin se queda en el mero deber-ser, pero, ahora bien, en el juicio teleológico sobre lo vivo Kant pasa a una consideración del organismo vivo tal que aquí el concepto, lo universal, contiene todavía lo particular, y determina, en tanto que fin, lo particular y externo, el jaez de los miembros, no desde fuera, sino desde dentro, y de tal modo que lo particular corresponde por sí

mismo al fin. Sin embargo, con tal juicio tampoco se reconoce la naturaleza objetiva del objeto, sino que sólo se expresa un modo subjetivo de reflexión. Análogamente, Kant concibe el juicio *estético* de tal modo que éste no surge ni del entendimiento como tal, en tanto que facultad de los conceptos, ni de la intuición sensible y su variopinta multiplicidad como tal, sino del libre juego del entendimiento y la imaginación. En este común acuerdo de las facultades cognoscitivas es referido el objeto al sujeto y a su sentimiento de placer y agrado.

a) Pero, ahora bien, en primer lugar, este agrado debe carecer de todo interés, es decir, *de referencia* a nuestra *facultad apetitiva*. Cuando tenemos un interés como el de la curiosidad, p. ej., o uno sensible para nuestra necesidad sensible, un deseo de posesión y de uso, entonces los objetos no nos importan por sí mismos, sino en razón de nuestra necesidad. En tal caso, lo que-es-ahí tiene valor sólo respecto a una tal menesterosidad, y la relación es de tal índole que por un lado está el objeto y por otro una determinación que es distinta de éste, pero a la que lo referimos. Cuando, p. ej., consumo un objeto para alimentarme con él, este interés reside sólo en mí y permanece ajeno al objeto mismo. Ahora bien, la relación con lo bello, afirma Kant[37], no es de esta índole. El juicio estético deja que lo dado externamente subsista libremente para sí y se origina en un placer que el objeto satisface por sí mismo pues es un placer que permite que el objeto tenga su fin en sí mismo. Ésta es como ya vimos antes, una consideración importante.

b) En segundo lugar, lo bello, dice Kant[38], debe ser aquello que se representa* sin concepto, esto es, sin categoría del entendimiento, como objeto de un agrado universal. Para apreciar lo bello es preciso un espíritu cultivado; el hombre tal

cual no tiene ningún juicio sobre lo bello, pues este juicio aspira a validez universal. De entrada, ciertamente lo universal como tal es un abstracto; pero lo que es verdadero en y para sí lleva en sí la determinación y la exigencia de valer también universalmente. En este sentido debe también lo bello ser reconocido universalmente, aunque a los meros conceptos del entendimiento no les competa ningún juicio sobre ello. En acciones singulares, lo bueno, lo justo, p. ej., se subsumen bajo conceptos universales, y la acción vale como buena cuando es capaz de corresponder a estos conceptos. Por el contrario, lo bello debe despertar inmediatamente un agrado universal sin semejante referencia. Esto no significa otra cosa sino que, al examinar lo bello no llegamos a ser conscientes del concepto y de la subsunción bajo el mismo, y no permitimos la separación del objeto singular y el concepto universal que si no se da en el juicio.

c) En tercer lugar, lo bello debe tener la forma de la *conformidad a fin* en la medida en que la conformidad a fin se percibe en el objeto sin representación* de un fin. En el fondo con esto se repite lo que acabamos de discutir. Cualquier producto natural, p. ej., una planta, un animal, está organizado conforme a fin, y en esta conformidad a fin es inmediatamente ahí para nosotros de tal modo que no tenemos una representación* del fin para sí separada y distinta de la realidad presente de éste. Lo bello debe también aparecérsenos como conformidad a fin de este modo. En la conformidad a fin finita, fin y medio permanecen mutuamente exteriores, pues el fin no está en esencial referencia interna con el material de su consumación! En este caso la representación* del fin se distingue para sí del objeto en el que el fin aparece como realizado. Por el contrario, lo bello existe como conforme a fin, en sí mismo, sin que medio y fin se muestren separados como lados diferentes. El fin, p.

ej., de los miembros del organismo es la vitalidad que existe en los miembros mismos como efectivamente real; desgajados, dejan de ser miembros. Pues en lo vivo fin y materialidad del fin están tan inmediatamente unidos que la existencia sólo es en la medida en que su fin habita en ello. Considerado por este lado, lo bello no debe llevar en sí la conformidad a fin como una forma externa, sino que la naturaleza inmanente del objeto bello debe ser la correspondencia conforme a fin entre lo interno y lo externo.

d) En cuarto y último lugar, la consideración kantiana establece lo bello de tal modo que sea reconocido, sin concepto, como objeto de un agrado *necesario*. La necesidad es una categoría abstracta y alude a una relación interiormente esencial entre dos lados: si lo uno es, y porque es, lo otro también es. Uno contiene en su determinación simultáneamente al otro, como la causa, p. ej., carece de sentido sin efecto. Una necesidad tal de agrado lo bello la tiene en sí enteramente sin referencia a conceptos, esto es, a categorías del entendimiento. Así, p. ej., sin duda nos agrada lo regular hecho según, un concepto del entendimiento, aunque Kant exige para ef placer algo más que la unidad e igualdad de tal concepto del entendimiento.

Ahora bien, lo que en todas estas proposiciones kantianas encontramos es una inseparabilidad de lo en nuestra consciencia presupuesto como escindido. Esta separación se encuentra superada en lo bello mediante la perfecta interpenetración de universal y particular, fin y medio, concepto y objeto. Así, Kant considera, pues, también lo bello *artístico* como una concordancia en la que lo particular mismo es conforme al concepto. Lo particular como tal es de entrada contingente, tanto frente a los demás como frente a lo universal; y precisamente esto contingente, sentido, sentimiento, ánimo, inclinación, está ahora en lo bello

artístico no sólo *subsumido* en categorías universales del entendimiento y *dominado* por el concepto de libertad en su universalidad abstracta, sino de tal modo ligado a lo universal, que se muestra interiormente, y en y para sí, adecuado a lo mismo. Por tanto, el pensamiento se encarna en lo bello artístico y la materia no está determinada por él exteriormente, sino que existe ella misma libre, pues lo natural, lo sensible, el ánimo, etc., tienen en sí mismos proporción, fin y armonía, y la intuición y el sentimiento son elevados a universalidad espiritual, de igual modo que el pensamiento no sólo renuncia a su hostilidad hacia la naturaleza, sino que en ella se serena, y el sentimiento, el placer y el goce se justifican y santifican; de modo que naturaleza y libertad, sensibilidad y concepto, encuentran su derecho y satisfacción en *uno*. Pero también esta conciliación debe sin embargo ser a fin de cuentas sólo subjetiva, tanto respecto a la hora de juzgar como a la de producir, pero no lo en y para sí verdadero y efectivamente real mismo.

Éstos serían los principales resultados de la crítica kantiana en lo que ésta puede aquí interesarnos. Constituye el punto de partida para la verdadera conceptualización de lo bello artístico, pero sólo salvando las lagunas kantianas ha podido esta hacerse valer como la comprensión superior de la verdadera unidad entre necesidad y libertad, particular y universal, sensible y racional.

2. Schiller, Winckelmann, Schelling

Ha, pues, de confesarse que, ya antes de que la filosofía como tal las reconociese, el sentido artístico de un espíritu profundo, al mismo tiempo filosófico, exigió y expresó primero la totalidad y la reconciliación frente a aquella

infinitud abstracta del pensamiento, aquel deber por el deber, aquel entendimiento carente de contenido —el cual concibe y encuentra como contrarios a sí la naturaleza y la realidad efectiva, el sentido y el sentimiento, sólo como una *barrera*, como algo absolutamente hostil—. Debe concedérsele a *Schiller* el gran mérito de haber quebrantado la subjetividad y la abstracción kantianas del pensamiento y, más allá de ellas, haberse atrevido a intentar comprender mediante el pensamiento la unidad y la reconciliación como lo verdadero, y a realizarlas efectivamente de modo artístico. Pues en sus consideraciones estéticas Schiller no insistió sólo en el arte y el interés de éste, sin atender a la relación con la filosofía propiamente dicha, sino que compaginó su interés por lo bello artístico con los principios filosóficos, y sólo a partir de y con éstos penetró en la más profunda naturaleza de lo bello y su concepto. Igualmente siente uno que en un período de su obra se ocupó —más incluso de lo conveniente para la espontánea belleza de la obra de arte— del pensamiento. En muchos de sus poemas son de destacar la intencionalidad de abstractas reflexiones e incluso el interés por el concepto filosófico. Ello le acarreó objeciones, particularmente para censurarlo y rebajarlo frente a la espontaneidad y la objetividad de Goethe, siempre invariables y no enturbiadas por el concepto. Pero a este respecto Schiller, como poeta, sólo pagó el tributo de su tiempo, y fue éste un endeudamiento que a esta excelsa alma y profundo ánimo no les reportó más que gloria, y a la ciencia y al conocimiento ventajas. Por la misma época, el mismo prurito científico apartó también a Goethe de su esfera propia, la poesía; pero mientras que Schiller se sumergió en el examen de las íntimas profundidades del *espíritu*, su peculiaridad condujo a Goethe a la vertiente *natural* del arte, a la naturaleza externa, a los organismos vegetales y animales, a los cristales, a la formación

de las nubes y a los colores. A esta investigación científica aportó Goethe su gran sentido, el cual echó por tierra en estos dominios la mera consideración del entendimiento y sus errores, del mismo modo que Schiller, en la otra vertiente, supo hacer valer la idea de la libre totalidad de la belleza frente a la consideración de la voluntad y del pensamiento por parte del entendimiento. A esta incursión en la naturaleza del arte pertenecen una serie de obras de Schiller, sobre todo las *Cartas sobre la educación estética*[39]. En ellas Schiller parte del punto capital de que todo hombre individual lleva en sí el proyecto de un hombre ideal. Este hombre verdadero lo representaría el Estado, que sería la forma objetiva, universal, canónica por así decir, en la que la multiplicidad de sujetos singulares tendería a integrarse y ensamblarse en unidad. Ahora bien, habría dos maneras de representarse* cómo el hombre en el tiempo coincidiría con el hombre en la idea, a saber: por una parte, de tal modo que el Estado, como el género de lo ético, de lo legal, de lo inteligente, superaría la individualidad; por otra, de tal modo que el individuo se elevaría al género y el hombre del tiempo se ennoblecería hasta la altura del hombre de la idea. Ahora bien, la razón exigiría la unidad como tal, lo genérico, mientras que la naturaleza multiplicidad e individualidad, y ambas jurisdicciones reclamarían por igual al hombre. Ahora bien, precisamente en el conflicto de estos lados opuestos debería la educación estética realizar efectivamente la exigencia de su mediación y reconciliación, pues, según Schiller, consistiría en la educación de la inclinación, la sensibilidad, el impulso y el ánimo de tal modo que devinieran en sí mismos racionales, y con ello también la razón, la libertad y la espiritualidad salieran de su abstracción y, en unión con el lado en sí racional de la naturaleza, recibieran carne y sangre. Lo bello es por tanto formulado como la fusión de lo racional y lo

sensible, y esta fusión como lo verdaderamente real efectivamente. Este enfoque schilleriano puede ya en general reconocerse en *Gracia y dignidad*[40], así como en aquellos de sus poemas cuyo objeto es particularmente el elogio de las mujeres, pues en el carácter de éstas reconoció y resaltó precisamente la unificación, dada por sí misma, entre lo espiritual y lo natural.

Ahora bien, esta *unidad* entre lo universal y lo particular, la libertad y la necesidad, la espiritualidad y lo natural, que Schiller concibió científicamente como principio y esencia del arte, y por la llamada de la cual a la vida efectivamente real se esforzó incansablemente mediante el arte y la educación estética, fue luego convertida, *como idea misma*, en principio del conocimiento y del ser-ahí, y la idea reconocida como lo único verdadero y efectivamente real. Por eso alcanzó con *Schelling* la ciencia su perspectiva absoluta; y si bien el arte había ya empezado a afirmar su naturaleza y dignidad peculiares en relación con los supremos intereses del hombre, fue ahora cuando se halló el *concepto* y el lugar científico del arte y cuando éste fue asumido, aunque en cierto aspecto todavía de modo equivocado (lo cual no es aquí el lugar de discutir), sí sin embargo en su elevada y verdadera determinación. Con todo, ya antes *Winckelmann* se había entusiasmado con la intuición de los ideales de los antiguos de un modo que le permitió introducir un nuevo sentido en la consideración del arte, la rescató de los puntos de vista de fines vulgares y la mera imitación de la naturaleza, y la alentó poderosamente a buscar la idea del arte en las obras de arte y en la historia del arte. Ha, pues, de considerarse a Winckelmann como uno de los hombres que en el campo del arte supieron desentrañar para el espíritu un nuevo órgano y unos modos de consideración enteramente nuevos. Su enfoque ha tenido sin embargo menos influencia en la teoría

y el conocimiento científico del arte.

3. La ironía

En la vecindad del nuevo despertar de la idea filosófica (para ocuparnos brevemente del curso del desarrollo posterior), *August Wilhelm* y *Friedrich von Schlegel*, ávidos de lo nuevo en la búsqueda de distinción y de lo sorprendente, se apropiaron de la idea filosófica en la medida en que sus naturalezas, en absoluto filosóficas sino esencialmente *críticas*, eran capaces de asimilarla. Pues ninguno de los dos puede aspirar al prestigio del pensamiento especulativo. Pero fueron ellos quienes, con su talento crítico, se aproximaron a la perspectiva de la idea y, con gran facundia e intrepidez innovadora, aunque con modestos ingredientes filosóficos, se lanzaron a una brillante polémica contra los modos de ver hasta entonces admitidos, y así introdujeron sin duda en diferentes ramas del arte un nuevo criterio de enjuiciamiento y puntos de vista superiores a los combatidos. Pero, puesto que su crítica no se acompañaba de un fundado conocimiento de su criterio, este criterio conservaba algo de indeterminado y fluctuante, de modo que tan pronto pecaban por exceso como por defecto. Si bien hay que concederles por ello como mérito el hecho de haber exhumado y enaltecido con amor lo en aquellos tiempos anticuado y menospreciado, como las antiguas pinturas italianas y neerlandesas, los Nibelungos, etc., y de que se empeñaran entusiásticamente en el conocimiento y la difusión de lo menos conocido, como la poesía y la mitología hindúes, sin embargo atribuyeron a tales épocas un valor demasiado elevado; pronto degeneraron ellos mismos en la admiración de lo mediocre, como, p. ej., las comedias de Holberg[41], y en la concesión de una dignidad

universal a lo sólo relativamente valioso, o bien en mostrarse absoluta y audazmente entusiasmados por una orientación equivocada o una perspectiva de segundo orden como si se tratara de lo supremo.

Con esta orientación, y particularmente de los modos de pensar y de las doctrinas de Friedrich von Schlegel, se desarrolló luego en múltiples figuras la llamada *ironía*. Encontró ésta su fundamento más profundo, por uno de sus lados, en la filosofía de *Fichte*, en la medida en que los principios de esta filosofía fueron aplicados al arte. Tanto Friedrich von Schlegel como Schelling partieron del punto de vista de Fichte, Schelling para transgredirlo absolutamente, Friedrich von Schlegel para desarrollarlo a su modo y luego sustraérselo. Ahora bien, en lo que atañe a la más estrecha conexión de las propuestas de Fichte con una de las tendencias de la ironía, basta con destacar a este respecto el siguiente punto: como principio absoluto de todo saber, de toda razón y conocimiento, Fichte establece el yo, y ciertamente el yo que permanece completamente abstracto y formal.

Este yo es entonces por ello, en segundo lugar, de todo punto simple en sí, y, por una parte, en él se niega toda particularidad, determinidad, todo contenido —pues todo se hunde en esta libertad y unidad abstractas—, y, por otra, todo contenido que deba ser válido para el yo sólo es como puesto y reconocido por el yo. Lo que es, es sólo por el yo, y lo que es por mí, igualmente puedo también aniquilarlo. Ahora bien, si nos quedamos en estas formas enteramente vacías que tienen su origen en la absolutidad del yo abstracto, nada es considerado *en y para sí* ni en sí mismo valioso, sino sólo en cuanto producido por la subjetividad del yo. Pero entonces también el yo puede permanecer dueño y señor de todo, y ni en la esfera de la eticidad, ni de la legalidad, ni de lo humano

ni de lo divino, ni de lo profano ni de lo sagrado, hay nada que no haya de poner primero el yo y que, por tanto, no pueda igualmente ser destruido por el yo. Por eso todo lo-que-es-en-y-para-sí es sólo una *apariencia*, no verdadero y efectivamente real por sí mismo y a través de sí mismo, sino un mero *aparecer* a través del yo, a la libre disposición de cuyo poder y arbitrio permanece. Aceptar o superar dependen puramente del antojo del yo, en sí en cuanto yo ya absoluto.

Ahora bien, en tercer lugar, el yo es individuo *vivo*, activo, y su vida consiste en hacer su individualidad para sí tanto como para otros, exteriorizarse y llevarse a manifestación. Pues cada hombre, en cuanto que vive, trata de realizarse y se realiza. Respecto a lo bello y al arte, esto tiene *el* sentido de vivir como artista y configurar *artísticamente* la vida de uno. Pero, según este principio, yo vivo como artista cuando mi acción y mi exteriorización en general, en tanto que afectan a un contenido cualquiera, resultan para mí sólo una *apariencia* y adoptan una figura que está enteramente en mi poder. En tal caso no me tomo verdaderamente en *serio* ni este contenido ni su exteriorización y realización efectiva. Pues sólo hay verdadera seriedad en un interés sustancial, en una cosa en sí misma plena de contenido, en la verdad, en la eticidad, etc., en un contenido que como tal valga para mí como esencial, de tal modo que yo sólo devenga esencial para mí mismo en la medida en que me sumerja en tal contenido y haya devenido conforme a él en todo mi saber y mi actuar. En la perspectiva según la cual el artista es el yo que todo lo pone y disuelve por sí, al cual la consciencia no le manifiesta ningún contenido como absoluto y en y para sí, sino como apariencia hecha a sí misma y destructible, no puede caber tal seriedad, pues sólo se le concede validez al formalismo del yo. Ciertamente para otros mi apariencia, en la cual me doy a

ellos, puede ser algo serio, pues me toman como de hecho interesado en el asunto; pero en tal caso se equivocan, pobres sujetos estúpidos y sin órganos ni capacidad para comprender ni alcanzar la altura de mis miras. Esto me muestra que no todos son libres (es decir, formalmente libres) como para ver en todo lo que para el hombre tiene todavía valor, dignidad y santidad, sólo un producto de su propio poder de antojo, por el cual él puede dar validez a semejantes cosas, determinarse y colmarse por ellas, y a la inversa. Y este virtuosismo de una vida irónico-artística se aprehende ahora a sí mismo como una *genialidad divina* para la que toda y cada una de las cosas no es más que una criatura inesencial a la que el libre creador, que se sabe no comprometido con nada, no se ata, pues puede tanto aniquilarla como crearla. Quien adopta tal perspectiva de genialidad divina mira ufanamente y con desprecio a todos los demás hombres, quienes son declarados limitados y lerdos en la medida en que para ellos el derecho, la eticidad, etc., valen todavía como fijos, obligatorios y esenciales. Así pues, el individuo que vive de tal modo como artista mantiene, sí, relaciones con los demás, de amistad, amorosas, etc., pero, en cuanto genio, esta relación con su realidad efectiva determinada, con sus acciones particulares, así como con lo en y para sí universal, es para él al mismo tiempo algo nulo, y se comporta irónicamente frente a ello.

Éste es el significado general de la genial ironía divina, en cuanto esta concentración en sí del yo, para el cual se han roto todos los lazos y que sólo puede vivir en la beatitud del goce de sí mismo. El señor Friedrich von Schlegel inventó esta ironía, que tanto ha dado que hablar.

Ahora bien, la siguiente forma de esta negatividad de la ironía es, por una parte, la *vanidad* de todo lo fáctico, ético y en sí pleno de contenido, la nulidad de todo lo objetivo y en y para sí válido. Si el yo se queda en esta perspectiva, entonces

todo se le aparece como nulo y vano, salvo la propia subjetividad, la cual deviene por ello huera y vacía y ella misma *vana*. Pero, por otra parte, el yo tampoco puede, a la inversa, hallarse satisfecho en este goce de sí mismo, sino que debe devenir él mismo menesteroso, de tal modo que ahora sienta la sed de algo firme y sustancial, de intereses determinados y esenciales. De ello resulta entonces la desdicha y la contradicción de que el sujeto, por un lado, quiere, sí, penetrar en la verdad y ansia objetividad, pero, por otro, no puede quitarse de encima esta soledad y este retraimiento en sí, sustraerse a esta insatisfecha intimidad abstracta, y ahora es aquejado por la languidez que asimismo hemos visto como resultado de la filosofía de Fichte. La insatisfacción por esta quietud e impotencia —que impiden actuar y abordar nada para no renunciar a la armonía interna, y que, pese al ansia de realidad y de absoluto, permanece no obstante efectivamente irreal y vacía, aunque en sí pura— engendra el alma bella y la languidez enfermizas. Pues un alma verdaderamente bella actúa y es efectivamente real. Pero esa ansiedad es sólo el sentimiento de la nulidad del vano sujeto vacío que carece de fuerza para poder escapar a esta vanidad y llenarse de contenido sustancial.

Pero en la medida en que la ironía fue convertida en forma artística, no se detuvo en configurar artísticamente sólo la propia vida y la individualidad particular del sujeto irónico, sino que el artista debía crear como producto de la fantasía, aparte de la obra de arte de las propias acciones, etc., también obras de arte externas. El principio de estas producciones, que primordialmente sólo pueden surgir de la poesía, es de nuevo la representación** de lo divino como lo irónico. Pero, en cuanto la individualidad genial, lo irónico radica en la autodestrucción de lo magnífico, grande, eximio, y así también las figuras artísticas objetivas sólo tendrán que

representar** el principio de la subjetividad absoluta, pues muestran en su autodestrucción la nulidad de lo que para el hombre tiene valor y dignidad. Esto implica, pues, no sólo que no se toma en serio lo legal, ético y verdadero, sino que no hay nada en lo excelso y óptimo, pues esto, en su manifestación en individuos, caracteres, acciones, se desmiente y anula a sí mismo, y es así la ironía sobre sí mismo. Tomada abstractamente, esta forma raya con el principio de lo cómico, si bien en esta afinidad lo cómico debe distinguirse esencialmente de lo irónico. Pues lo cómico debe limitarse a que todo lo que se anule sea algo en sí mismo nulo, una apariencia falsa y contradictoria, una quimera, p. ej., una manía, un capricho particular frente a una poderosa pasión, o bien un principio supuestamente sostenible y una máxima firme. Pero algo enteramente diferente ocurre si lo de hecho ético y verdadero, un contenido en sí sustancial en general, se patentiza como nulo en o a través de un individuo. Entonces tal individuo es nulo o despreciable en su carácter, y también se lleva a representación** la debilidad y la falta de carácter. En esta distinción entre lo irónico y lo cómico importa esencialmente el *contenido* de lo destruido. Pero son sujetos malvados, ineptos, quienes no saben atenerse a su firme e importante fin, sino que renuncian a él y dejan que se destruya en ellos. A tal ironía de la falta de carácter le encanta la ironía. Pues del verdadero carácter forma por un lado parte un contenido esencial de fines, por otro la estabilidad de tal fin, de modo que la individualidad perdería todo su ser-ahí si debiera desistir y renunciar a él. La nota fundamental del carácter la constituye esta firmeza y sustancialidad. Catón no puede vivir sino como romano y republicano. Pero si se toma la ironía como la nota fundamental de la representación**, con ello se toma como principio de la obra de arte el menos artístico de todos. Pues hacen su aparición figuras por un lado

sin relieve, por otro sin contenido ni designio, ya que en ellas lo sustancial se evidencia como lo nulo, y aun por otro se añaden finalmente aquellas languideces y contradicciones no resueltas del ánimo. Tales representaciones** no pueden despertar un verdadero interés. De ahí, pues, los constantes lamentos desde el bando de la ironía por la falta de sentido profundo, enfoque artístico y genio en el público, el cual no entiende esta excelsitud de la ironía; es decir, por el hecho de que al público no le guste esta vulgaridad y lo bien necio, bien falto de carácter. Y es bueno que no gusten estas naturalezas sin contenido, lánguidas; es un consuelo que esta falta de probidad y esta hipocresía no complazcan, y que, por el contrario, los hombres demanden tanto intereses plenos y verdaderos como caracteres que permanezcan fieles a su importante contenido.

Como observación histórica cabría añadir que han sido primordialmente *Solger*[42] y *Ludwig Tieck*[43] quienes han asumido la ironía como principio supremo del arte.

No es este el lugar para hablar detenidamente de *Solger* como él merece, y debo conformarme con unas cuantas indicaciones. Solger no se contentó, como los demás, con una formación filosófica superficial, sino que su más íntima necesidad auténticamente especulativa le impulsó a sumergirse en las profundidades de la idea filosófica. Aquí llegó al momento dialéctico de la idea, al punto que yo llamo «infinita negatividad absoluta», a la actividad de la idea de negarse como lo infinito y universal en la finitud y particularidad, y luego superar asimismo esta negación y con ello restablecer lo universal e infinito en lo finito y particular. Solger insistió en esta negatividad, y ésta es en efecto un *momento* de la idea especulativa, pero, concebida como estos meros desasosiego y disolución dialécticos de lo infinito así

como de lo finito, *sólo un momento*, pero no, como quiere Solger, *toda la idea*. La vida de Solger fue desgraciadamente demasiado breve como para que pudiera llegar a la consumación concreta de la idea filosófica. Así, se quedó en este aspecto de la negatividad que tiene afinidad con la disolución irónica de lo determinado así como de lo en sí sustancial, y en el que vio también el principio de la actividad artística. Pero, dada la firmeza, la seriedad y la virtualidad de su carácter, en la realidad efectiva de su vida ni él fue un artista irónico en el modo descrito, ni su profundo sentido de las verdaderas obras de arte, nutrido por el constante estudio del arte, de naturaleza irónica a este respecto. Tanto más en pro de la justificación de Solger, quien, por su vida, filosofía y arte, no merece ser confundido con los apóstoles de la ironía citados.

Por lo que respecta a *Ludwig Tieck*, su formación data también de aquel período cuyo centro fue durante un tiempo Jena. Tieck y otras de estas ilustres personas están ciertamente muy familiarizados con tales expresiones, sin decir no obstante lo que significan. Así, Tieck ciertamente exige por supuesto ironía; pero cuando se trata de enjuiciar él mismo grandes obras de arte, son notables su reconocimiento y descripción de la grandeza de éstas; pero si se cree que aquí se presenta la mejor de las ocasiones para mostrar cuál sea la ironía de una obra tal como, p. ej., *Romeo y Julieta*, se sufre una decepción: nada más se dice de la ironía.

IV. Subdivisión

Tras las precedentes observaciones preliminares, ya es hora de pasar a la consideración de nuestro objeto mismo. Pero la

introducción en que todavía nos hallamos no puede a este respecto permitirse más que esbozar para la representación* una sinopsis de todo el proceso de nuestras siguientes consideraciones científicas. No obstante, puesto que ya hemos hablado del arte como derivado de la idea absoluta misma, y en efecto hemos señalado como su fin la representación** sensible de lo absoluto mismo, en esta sinopsis debemos ya comportarnos de tal modo que se muestre, en general al menos, cómo las partes particulares tienen su origen en el concepto de lo bello artístico en general en cuanto representación** de lo absoluto. Por ello debemos también intentar suscitar, de la forma más general, una representación* de ese concepto.

Ya se ha dicho que el contenido del arte es la idea, su forma la configuración figurativa sensible. Ahora bien, el arte tiene que mediar entre ambos lados en orden a la producción de una libre totalidad reconciliada. La *primera* determinación que esto implica es el postulado de que el contenido que debe representarse** artísticamente se muestre en sí mismo susceptible de esta representación**. Pues de lo contrario sólo obtenemos una desdichada asociación, ya que un contenido para sí poco acomodaticio a la figuratividad y a la manifestación externa debe adoptar esta forma, y una temática para sí misma prosaica encontrar el modo de manifestación adecuado a ella precisamente en la forma opuesta a su naturaleza.

El *segundo* postulado, derivado de este primero, exige que el contenido del arte no sea nada *abstracto* en sí mismo; y ciertamente no sólo en el sentido de lo sensible en cuanto lo concreto, en contraposición con todo lo espiritual y pensado en cuanto lo en sí simple y abstracto. Pues todo lo verdadero tanto del espíritu como de la naturaleza es en sí concreto y, sin embargo, pese a la universalidad, tiene en sí subjetividad y

particularidad. Si, p. ej., decimos de Dios que es lo simplemente uno, la esencia suprema como tal, con ello sólo hemos enunciado una abstracción muerta del entendimiento irracional. Al no ser aprehendido él mismo en su verdad concreta, un tal Dios no proveerá al arte, especialmente al figurativo, de ningún contenido. Por eso ni los judíos ni los turcos, cuyo Dios no es sólo tal abstracción del entendimiento, han podido representarlo** artísticamente de modo positivo, como los cristianos. Pues en el cristianismo Dios está representado* en su verdad y, por tanto, como en sí completamente concreto, como persona, como sujeto y, con más precisa determinidad, como espíritu. Lo que él es como espíritu se explícita para la aprehensión religiosa como trinidad de personas que es para sí al mismo tiempo como una. Aquí hay esencialidad, universalidad y particularización tanto como su unidad reconciliada, y sólo tal unidad es lo concreto. Ahora bien, así como para ser en general verdadero un contenido debe ser de tal índole concreta, el arte exige también la misma concreción, dado que lo sólo abstractamente universal no tiene en sí mismo la determinación de avanzar hacia la particularización y la manifestación y hacia la unidad consigo en éstas.

Ahora bien, si a un contenido verdadero y por ello concreto deben corresponderle una forma y una configuración sensibles, éstas deben *en tercer lugar* ser igualmente algo individual en sí completamente concreto y singular. El hecho de que lo concreto convenga a ambos aspectos del arte, tanto al contenido como a la representación**, es precisamente el punto en que ambos pueden coincidir y corresponderse mutuamente, tal como la figura natural del cuerpo humano, p. ej., es algo concreto sensible que puede representar** al espíritu en sí concreto y mostrarse conforme a él. Por eso debe, pues, desterrarse

también la idea de que sea una mera contingencia que para tal figura verdadera se tome un fenómeno efectivamente real del mundo externo. Pues el arte no adopta esta forma ni porque se la encuentre ya ahí previa ni porque no haya otra, sino que es el contenido concreto mismo el que implica también el momento de la manifestación externa y efectivamente real, y ella misma sensible. Pero, así pues, esto sensiblemente concreto en que se estampa un contenido espiritual según su esencia es también esencial para lo interno; lo exterior de la figura, que es por donde el contenido deviene intuible y representable*, tiene el fin de ser ahí solamente para nuestro ánimo y espíritu. Únicamente por esta razón están contenido y figura artística mutuamente conformados. No es este fin el único origen de lo *sólo* sensiblemente concreto, de la naturaleza externa como tal. El abigarrado, multicolor plumaje de los pájaros brilla también aunque nadie lo contemple, su canto resuena aunque nadie lo oiga; el cirio, cuya floración sólo dura una noche, se marchita sin ser admirado en las despobladas regiones de los bosques meridionales, y estos bosques, junglas de la más bella y exuberante vegetación, con los más aromáticos y fragantes perfumes, igualmente se pudren y degeneran sin haber sido disfrutados. Pero la obra de arte no es tan ingenuamente para sí, sino que es esencialmente una pregunta, un discurso dirigido al pecho resonante, una llamada a los ánimos y espíritus. Si bien en este respecto la sensibilización del arte[44] no es contingente, tampoco es a la inversa el modo supremo de aprehensión de lo espiritualmente concreto. Frente a la representación** a través de lo sensiblemente concreto, la forma superior es el pensamiento, el cual, para su verdadero y racional, debe, en sentido relativo, ser abstracto, pero no pensamiento unilateral, sino concreto. La diferencia sobre hasta qué punto un determinado contenido tiene como su

forma adecuada la representación** artística sensible o si según su naturaleza exige esencialmente otra superior, más espiritual, se muestra al punto, p. ej., comparando a los dioses griegos con Dios según la idea que de éste se hacen los cristianos. El dios griego no es abstracto, sino individual y próximo a la figura natural; el cristiano es también por cierto personalidad concreta, pero como espiritualidad *pura*, y debe ser sabido como *espíritu* y en el espíritu. El elemento de su ser-ahí es por ello esencialmente el saber interno y no la figura natural externa, por la que sólo será representable** imperfectamente, pero no según toda la profundidad de su concepto.

Pero, ahora bien, puesto que el arte tiene la tarea de representar** la idea para la intuición inmediata como figura sensible y no en forma de pensamiento y de pura espiritualidad en general, y puesto que el valor y la dignidad de este representar** residen en la correspondencia y la unidad de las dos partes, a saber, la idea y su figura, la eminencia y excelencia del arte en cuanto a conformidad de la realidad con su concepto dependerán del grado de intimidad y unicidad con que idea y figura aparezcan fusionadas.

En este punto de la verdad superior en cuanto la espiritualidad que ha alcanzado la configuración conforme al concepto del espíritu reside el fundamento para la subdivisión de la ciencia del arte. Pues, antes de llegar al verdadero concepto de su esencia absoluta, el espíritu tiene que recorrer una serie de fases fundamentadas en este concepto mismo, y a este proceso del contenido que él se da le corresponde, inmediatamente conectada con él, una serie de configuraciones artísticas en cuya forma el espíritu en cuanto artístico se hace consciente de sí mismo.

Este proceso dentro del espíritu artístico tiene él mismo a

su vez, según su propia naturaleza, dos aspectos, a saber. *En primer lugar*, este desarrollo mismo es *espiritual* y *universal*, pues la secuencia de determinadas *concepciones del mundo* en cuanto la consciencia determinada pero comprehensiva de lo natural, lo humano y lo divino, se configura artísticamente; *en segundo lugar*, este desarrollo interno del arte tiene que darse existencia inmediata y ser-ahí sensible, y los modos determinados del ser-ahí sensible del arte son ellos mismos una totalidad de diferencias necesarias del arte: las *artes particulares*. La configuración artística y sus diferencias son ciertamente, por una parte, en cuanto espirituales, de índole más universal y no están ligadas a *un* material, y el ser-ahí sensible está él mismo múltiplemente diferenciado; pero, por otra parte, puesto que éste, como el espíritu, tiene en sí el concepto como su alma interna, un determinado material sensible mantiene por ello una relación más estrecha y una secreta concordancia con las diferencias y formas espirituales de la configuración artística.

Con todo, nuestra ciencia se divide íntegramente en tres ramas principales:

En primer lugar, tenemos una parte *general*. Como contenido y objeto tiene la idea universal de lo bello artístico en cuanto el *ideal*, así como la relación más estrecha de éste con la naturaleza por un lado y con la producción artística subjetiva por otro.

En segundo lugar, a partir del concepto de lo bello artístico se desarrolla una parte *particular*, en la medida en que las diferencias esenciales que en sí contiene este concepto se despliegan como una secuencia de formas particulares de configuración.

En tercer lugar, resulta una *última* parte, que tiene que considerar la singularización de lo bello artístico, pues el arte

procede a la realización sensible de sus imágenes y se redondea en un sistema de las artes singulares y sus géneros y especies.

1. La idea de lo bello artístico o el ideal

Por lo que en primer lugar concierne a las partes primera y segunda, ha aquí de recordarse ante todo, a fin de hacer inteligible lo que sigue, que la idea en cuanto lo bello artístico no es la idea como tal que una lógica metafísica tiene que aprehender como lo absoluto, sino la idea en cuanto progresivamente configurada como la realidad efectiva y asociada a esta realidad efectiva en unidad inmediatamente correspondiente. Pues la *idea como tal* es ciertamente lo en y para sí verdadero mismo, pero lo verdadero sólo según su universalidad todavía no objetivada; pero la *idea* en cuanto lo *bello artístico* es la idea con la determinación más precisa de ser realidad efectiva esencialmente individual, así como una configuración individual de la realidad efectiva con la determinación de dejar que la idea se manifieste esencialmente en sí. Con esto queda ya formulada la exigencia de adecuar completamente entre sí la idea y su configuración como realidad efectiva concreta. Así concebida, la idea en cuanto realidad efectiva configurada conforme a su concepto es el *ideal*. Ahora bien, en un primer momento la tarea de tal correspondencia podría ser entendida por entero formalmente en el sentido de que la idea podría ser *ésta* o *aquella* idea sólo con que la figura efectivamente real, cualquiera que fuese, representase** precisamente esta idea determinada. Pero en tal caso se confunde la *verdad* del ideal postulada con la mera *exactitud*, que consiste en la expresión de cualquier significado de modo pertinente y en la

posibilidad de reencontrar inmediatamente por tanto su sentido en la figura. El ideal no ha de tomarse en este sentido. Pues cualquier contenido puede adecuarse según la pauta de su esencia enteramente a la representación** sin tener que recurrir a la belleza artística del ideal. En efecto, en comparación con la belleza ideal, la representación** aparecerá incluso defectuosa. En relación con esto, ha de señalarse de antemano lo que sólo más adelante podrá ser evidenciado, que la deficiencia de la obra de arte no siempre ha de ser considerada sólo digamos como torpeza subjetiva, sino que la *deficiencia de la forma* resulta también de la *deficiencia del contenido*. Tal, por ej., como ni los chinos, ni los hindúes, ni los egipcios pudieron producir sino formas artísticas, imágenes de dioses e ídolos informes o dotados de mala, falsa determinidad formal, y no pudieron dominar la verdadera belleza porque sus representaciones* mitológicas, el contenido y el pensamiento de sus obras de arte eran todavía en sí indeterminados o de mala determinidad, pero no el contenido en sí mismo absoluto. Cuanto más eximias son en este sentido las obras de arte, tanto más profunda es la verdad interna de su contenido y pensamiento. Y entonces no ha de pensarse sólo en la mayor o menor habilidad con que son aprehendidas o reproducidas las figuras naturales tal como se dan en la realidad efectiva externa. Pues en ciertas fases de la consciencia artística y de la representación** el abandono y la distorsión de las figuras naturales no es falta inintencionada de práctica y de destreza técnica, sino deliberada alteración que procede del contenido alojado en la consciencia y exigida por éste. Así, hay por este lado arte imperfecto que en el respecto técnico y en otros puede ser enteramente perfecto en *su determinada* esfera, pero que, frente al concepto del arte mismo y al ideal, aparece como deficiente. Sólo en el arte supremo se corresponden

verdaderamente entre sí la idea y la representación** en el sentido de que la figura de la idea es en sí misma la figura en y para sí verdadera, pues el contenido de la idea expresado por aquélla es él mismo el verdadero. A esto contribuye, como ya se ha indicado, el hecho de que la idea está, en sí y por sí misma, determinada como totalidad concreta, y tiene por tanto en sí misma el principio y la medida de la particularización y determinidad de su manifestación. La fantasía cristiana, p. ej., sólo podrá representar** a Dios como figura humana y con la expresión *espiritual* de ésta, pues Dios mismo es aquí completamente sabido en sí como *espíritu*. La determinidad es, por así decir, el puente hacia la manifestación. Allí donde esta determinidad no es totalidad que afluye de la idea misma, allí donde la idea no es representada* como determinante y particularizadora de sí misma, resulta abstracta y tiene la determiniad y con ello el principio del modo particular de manifestación, único conforme a ella, no en sí misma, sino fuera de sí. Por eso, pues, la idea todavía abstracta tiene también a la figura todavía como no puesta por ella, externa. Por el contrario, la idea en sí concreta lleva en sí misma el principio de su modo de manifestación y es por ello su libre configurar propio. Así que sólo la idea verdaderamente concreta produce la figura verdadera, y esta correspondencia entre ambas es el ideal.

2. Desarrollo del ideal en las formas particulares de lo bello artístico

Pero, ahora bien, puesto que la idea es de este modo unidad concreta, esta unidad sólo puede entrar en la consciencia artística mediante el desdoblamiento y la remediación de las particularidades de la idea, y es a través de este desarrollo

como la idea artística adquiere una *totalidad de fases y formas particulares*. Tras haber considerado lo bello artístico en y para sí, debemos pues ver cómo todo lo bello se descompone en sus determinaciones particulares. De esto se ocupará la *segunda parte, la doctrina de las formas artísticas*. Estas formas tienen su origen en las diferentes maneras de aprehender la idea como contenido, lo cual condiciona una diferencia en la configuración en que se manifiesta. Las formas artísticas no son más por tanto que las distintas relaciones entre contenido y figura, relaciones que derivan de la idea misma y que por ello constituyen el verdadero fundamento de la subdivisión de esta esfera. Pues la subdivisión debe estar siempre implícita en *el* concepto cuya particularización y subdivisión es.

Aquí tenemos que considerar *tres* relaciones de la idea con su configuración, a

a) *En primer lugar*, el *comienzo* lo constituye la idea, en la medida en que de esta misma, aún en su indeterminidad y oscuridad, o en mala, falsa determinidad, se hace el contenido de las figuras artísticas. En cuanto indeterminada, todavía no tiene en sí misma aquella individualidad que el ideal exige; su abstracción y unilateralidad dejan a la figura exteriormente deficiente y contingente. La primera forma artística es por tanto más un *mero buscar* la figurativización que una capacidad de verdadera representación**. La idea todavía no ha encontrado en sí misma la forma y sigue por tanto siendo sólo la lucha y el afán por ella. Esta forma puede denominarse en general la forma artística *simbólica*. En esta forma la idea abstracta tiene su figura fuera de sí en el material sensible natural del que parte y al que el configurar aparece ligado. Por una parte, los objetos de las intuiciones de la naturaleza son dejados tal como son, pero al mismo tiempo se les introduce la idea sustancial como su significado, de modo que ahora

adquieren la vocación de expresarla y deben ser interpretados como si en ellos estuviese presente la idea misma. A ello contribuye el hecho de que los objetos de la realidad efectiva tienen en sí un aspecto según el cual son capaces de representar** un significado universal. Pero, como no es posible todavía una correspondencia cabal, esta referencia sólo puede afectar a una *determinidad abstracta*, tal como al decir el león, p. ej., entendemos la fuerza.

Por otra parte, con esta abstracción de la referencia se hace consciente igualmente la *extrañeza* entre la idea y los fenómenos naturales, y cuando ahora la idea, que para su expresión no tiene otra realidad efectiva, se vierte en todas estas figuras, en ellas se busca en su inquietud y desmesura, pero no las encuentra sin embargo adecuadas a sí, entonces exagera hasta lo indeterminado y desmesurado las figuras naturales y los fenómenos de la realidad efectiva misma; da tumbos de acá para allá entre ellos, bulle y fermenta en ellos, los violenta, los distorsiona y esparranca de modo antinatural, y trata de elevar el fenómeno a la idea mediante la dispersión, la inmensidad y la magnificencia de las imágenes. Pues aquí la idea todavía es lo más o menos indeterminado, inconfigurable, mientras que los objetos naturales están por completo determinados en su figura.

En la inadecuación entre ambas, la relación de la idea con la objetualidad deviene por tanto *negativa*, pues, en cuanto algo interno, ella misma está insatisfecha con tal exterioridad y, en cuanto sustancia universal interna de ésta, prosigue *sublime* por encima de toda esta plétora de figuras que no le corresponden. En esta sublimidad son entonces en verdad tomados y dejados tal como son el fenómeno natural y la figura y el acontecimiento humanos, pero, sin embargo, al mismo tiempo se los reconoce como inadecuados frente a su significado, el cual se eleva muy por encima de todo

contenido mundano.

Estos aspectos son los que constituyen en general el carácter del primer panteísmo artístico de Oriente, el cual por una parte atribuye también el significado absoluto a los peores objetos y por otra constriñe violentamente los fenómenos a la expresión de su concepción del mundo, y por ello o bien deviene extravagante, grotesco y carente de gusto, o bien vuelve menospreciativamente la infinita pero abstracta libertad de la sustancia contra todos los fenómenos en tanto que nulos y evanescentes. Por eso no puede el significado ser perfectamente conformado en la expresión, y por mucho empeño y esfuerzo que se ponga, la inadecuación entre idea y figura subsiste incólume. Ésta sería la primera forma artística, con su búsqueda, su fermentación, su enigmaticidad y su sublimidad.

b) En la *segunda* forma artística, a la que llamaremos la *clásica*, se elimina la doble deficiencia de la simbólica. La figura simbólica es imperfecta porque por una parte en ella la idea se le presenta a la consciencia en determinidad *abstracta* o indeterminidad, y por ello el acuerdo entre significado y figura debe por otra resultar siempre deficiente y él mismo sólo abstracto. Como solución a esta doble deficiencia, la forma artística clásica es la libre conformación adecuada de la idea en la figura peculiarmente pertinente, según su concepto, a la idea misma, con la cual puede por tanto entrar en libre, perfecta consonancia. Con lo que sólo la forma clásica ofrece la producción y la intuición del ideal perfecto, y presenta a éste como efectivamente realizado.

Sin embargo, la adecuación en lo clásico entre concepto y realidad no debe ser tomada en el sentido meramente *formal* del acuerdo de un contenido con su configuración externa, como tampoco sería el caso en el ideal. De otro modo, todo

retrato de la naturaleza, todo fisonomía, paisaje, flor, escena, etc., que constituyan el fin y el contenido de la representación**, sería ya clásico por tal congruencia de contenido y forma. Por el contrario, en lo clásico la peculiaridad del contenido consiste en que él mismo es idea concreta y, como tal, lo concretamente espiritual; pues sólo lo espiritual es lo verdaderamente interno. Para tal contenido ha de averiguarse entonces aquello de entre lo natural que para sí mismo conviene a lo espiritual en y para sí. El concepto *originario* mismo tuvo que ser el que *inventara*[45] la figura para la espiritualidad concreta, de tal modo que ahora el concepto *objetivo* —aquí el espíritu del arte— sólo la ha *encontrado*[46] y, en cuanto sensible ser-ahí configurado, la ha hecho conforme a la libre espiritualidad individual. Esta figura que tiene en sí misma la idea como espiritual —y ciertamente la espiritualidad individualmente determinada—, cuando debe mostrarse con apariencia temporal, es la *figura humana*. El personificar y el humanizar han sido ciertamente denigrados como a menudo una degradación de lo espiritual; pero, en la medida en que tiene que llevar lo espiritual a la intuición de modo sensible, debe el arte proceder a esta humanización, pues sólo en su cuerpo aparece sensiblemente el espíritu de manera satisfactoria. La transmigración de las almas es a este respecto una representación* abstracta, y la fisiología debería convertir en uno de sus axiomas que la vitalidad tiene necesariamente que avanzar en su evolución hasta la figura humana como la única apariencia sensible adecuada al espíritu.

Pero, ahora bien, en la forma artística clásica el cuerpo humano con sus formas no vale ya meramente como ser-ahí sensible, sino sólo como ser-ahí y figura natural del espíritu, y debe por ello estar exento de toda urgencia de lo sólo sensible y de la finitud contingente de la apariencia. Si la figura es

purificada de este modo para expresar en sí el contenido conforme a ella, por otra parte, si es que la congruencia entre significado y figura debe ser perfecta, también la espiritualidad que constituye el contenido debe asimismo ser de *tal* índole que pueda expresarse cabalmente en la figura natural humana sin desbordar esta expresión en lo sensible y corpóreo. Por eso está aquí el espíritu determinado al mismo tiempo como particular, como humano, y no como absoluto y eterno sin más, pues sólo puede revelarse y expresarse como espiritualidad misma.

Este último punto se convierte a su vez en el defecto por el que se disuelve la forma artística clásica y exige la transición a una *tercera* superior a saber, la *romántica*.

c) La forma artística *romántica* supera a su vez la perfecta unión de la idea y su realidad, y se instala a sí misma, si bien de modo superior, en la diferencia y la oposición, incólumes en el arte simbólico, de ambos aspectos. Y es que la forma artística clásica ha alcanzado la cima a la que puede llegar la sensibilización del arte, y si algún defecto tiene, éste no es sino el arte mismo y el carácter limitado de la esfera artística. Esta limitación consiste en el hecho de que el arte en general toma de forma *sensiblemente* concreta por objeto lo universal concreto infinito según su concepto, el espíritu, y coloca en lo clásico la completa fusión del ser-ahí espiritual y del sensible como *correspondencia* de ambos. Pero en esta amalgama *no* accede de hecho el espíritu, según su *concepto verdadero*, a la *representación***. Pues el espíritu es la subjetividad infinita de la idea, la cual no puede configurarse libremente para sí como interioridad absoluta si debe permanecer efundida en lo corpóreo como en su ser-ahí conforme. A partir de este principio[47], la forma artística romántica supera a su vez aquella compacta unidad de la clásica, dado que ha adquirido

un contenido que rebasa a la forma artística clásica y el modo de expresión de ésta. Este contenido —para recordar representaciones* conocidas— coincide con lo que el cristianismo dice de Dios en cuanto espíritu, a diferencia de la creencia griega en los dioses, que constituye el contenido esencial y más adecuado para el arte clásico. En éste el contenido concreto es *en si* la unidad de la naturaleza humana y divina, una unidad que, precisamente por ser sólo *inmediata* y *en sí*, alcanza también de modo inmediato y *sensible* la manifestación adecuada. El dios griego es para la intuición ingenua y la representación* sensible, y por tanto su figura es la corpórea del hombre, el ámbito de su poder y de su esencia es individualmente particular y, frente al sujeto, es una sustancia y un poder con que lo interno objetivo está en unidad sólo en sí, pero que no tiene esta unidad como saber subjetivo interior de sí mismo. Ahora bien, la fase superior es el *saber* de esta unidad que es *en sí*, así como la forma artística clásica tiene a ésta como su contenido perfectamente representable** en lo corpóreo. Pero esta elevación de lo en-sí al saber autoconsciente introduce una enorme diferencia. Se trata de la diferencia infinita que, p. ej., separa al hombre en general del animal. El hombre es animal, pero no se queda él mismo en sus funciones animales como en un en-sí, como el animal, sino que deviene consciente de ellas, las conoce y las eleva, como, p. ej., el proceso de la digestión, a ciencia autoconsciente. El hombre disuelve así la barrera de su inmediatez que es en sí, de modo que por eso, porque *sabe* que es un animal, deja de ser animal y se da el saber de sí como espíritu. Ahora bien, si de tal modo el en-sí de la fase precedente, la unidad de la naturaleza humana y la divina, es elevada de una unidad *inmediata* a una *consciente*, el *verdadero* elemento para la realidad de este contenido no es ya el inmediato ser-ahí sensible de lo espiritual, la figura

corpórea humana, sino la *interioridad autoconsciente*. Por eso, dado que lleva a la representación*, en el *espíritu* y en la verdad, a Dios *como espíritu*, y no como espíritu individual, particular, sino como *absoluto*, el cristianismo retorna de la sensibilidad del representar* a la interioridad espiritual, y hace de ésta, y no de lo corpóreo, el material y el ser-ahí de su contenido. Igualmente, la unidad de la naturaleza humana y divina es una unidad sabida y que sólo ha de realizarse mediante el saber *espiritual* y *en el espíritu*. El nuevo contenido así alcanzado no está por ello ligado a la representación** sensible como correspondiente, sino que es liberado de este ser-ahí inmediato, el cual debe ser puesto negativamente, rebasado y reflejado en la unidad espiritual. De este modo, el arte romántico es la trascendencia del arte más allá de sí mismo, pero dentro de su propio ámbito y en la forma del arte mismo.

Podemos por tanto detenernos brevemente en el hecho de que en esta tercera fase el objeto lo constituye la *libre espiritualidad concreta* que debe aparecer como *espiritualidad* para lo *interno espiritual*. Conforme a este objeto, el arte puede por tanto trabajar, por una parte, no para la intuición sensible, sino para la interioridad que converge con su objeto simplemente como consigo misma, para la intimidad subjetiva, el *ánimo*, el sentimiento, que en cuanto espirituales se afanan en sí mismos por la libertad, y buscan y hallan su reconciliación sólo en el espíritu interno. Este mundo *interno* constituye el contenido de lo romántico y deberá por ello ser llevado a la representación** como esto interno y con la apariencia de esta intimidad. La interioridad celebra su triunfo sobre lo externo y manifiesta dentro de lo externo mismo y en esto esta victoria por la que lo que se manifiesta sensiblemente es rebajado hasta la carencia de todo valor.

Pero, por otra parte, también esta forma, como todo arte,

ha menester la exterioridad para su expresión. Ahora bien, puesto que la espiritualidad se ha retraído sobre sí misma de lo externo y la unidad inmediata con lo mismo, la exterioridad sensible del configurar deviene precisamente por ello, como en lo simbólico, inesencial, efímera, y del mismo modo el espíritu y la voluntad finitos y subjetivos son asumidos y llevados a representación** hasta en la particularidad y el arbitrio de la individualidad, del carácter, del obrar, etc., del acontecimiento, del enredo, etc. El aspecto del ser-ahí externo es dejado a merced de la contingencia y abandonado a las aventuras de la fantasía, cuyo arbitrio puede reflejar lo dado *tal como* se da, así como también revolver las figuras del mundo externo y distorsionarlas grotescamente. Pues esto externo no tiene ya, como en lo clásico, su concepto y significado dentro de y en sí mismo, sino en el ánimo, que encuentra su manifestación, no en lo externo y en la forma de realidad de esto, sino en sí mismo, y puede en cada caso conservar, recuperar esta reconciliación consigo, en todo lo accidental que se configure para sí, en toda desgracia y dolor, incluso en el crimen.

De nuevo surge por tanto —como en lo simbólico— la indiferencia, la inadecuación y la separación entre idea y figura, pero con la *diferencia* esencial de que en lo romántico la idea, cuya deficiencia comportaba en el símbolo los defectos del configurar, ahora tiene que aparecer en sí *perfectamente* como espíritu y ánimo, y sobre el fundamento de esta superior perfección se sustrae a la unificación correspondiente con lo externo, pues sólo en sí misma puede buscar y consumar su verdadera realidad y apariencia.

Éste sería en general el carácter de la forma artística simbólica, clásica y romántica en cuanto las tres relaciones de la idea con su figura en el ámbito del arte. Estas consisten en la aspiración, el logro y el rebasamiento del ideal en cuanto la

verdadera idea de la belleza.

3. El sistema de las artes singulares

Por lo que en oposición a estas dos respecta ahora a la *tercera* parte, ésta presupone el concepto del ideal y las formas artísticas generales, pues no es más que la realización de las mismas en un determinado material sensible. Ya no tenemos por tanto que ocuparnos ahora del desarrollo interno de la belleza artística según sus determinaciones fundamentales generales, sino considerar cómo estas determinaciones pasan al ser-ahí, se distinguen externamente y realizan efectivamente cada momento del concepto de la belleza autónomamente para sí como *obra de arte* y no como solamente *forma general*. Pero, ahora bien, puesto que lo que el arte transfiere al ser-ahí externo son las propias diferencias, inmanentes a la idea de la belleza, en esta tercera parte las formas artísticas generales deben mostrarse asimismo como determinación fundamental para la articulación y fijación de las *artes singulares*; o bien los géneros artísticos tienen en sí las mismas diferencias esenciales que nosotros conocimos como formas artísticas generales. Ahora bien, la objetividad *externa* en que estas formas se introducen mediante un material sensible y por tanto *particular* hace que estas formas *se disgreguen* autónomamente en sus determinados modos de realización, las artes particulares, en la medida en que toda forma encuentra también su carácter determinado en un determinado material externo y su adecuada realización efectiva en el modo de representación** de éste. Pero, por otro lado, estas formas artísticas en cuanto las formas en su determinidad *generales* rebasan también la realización *particular* por un *determinado* género artístico y adquieren

igualmente su ser-ahí mediante las otras artes, si bien de modo subordinado. Por eso las artes particulares, por una parte, pertenecen específicamente a *una* de las formas artísticas generales y forman su externa realidad efectiva artística *conforme*, y, por otra, representan** en su modo de configuración externa la totalidad de las formas artísticas.

En general, por tanto, en la tercera parte principal tenemos que ocuparnos de lo bello artístico tal como se despliega en un *mundo* de belleza efectivamente realizada en las artes y sus obras. El contenido de este mundo es lo bello, y lo bello verdadero, como vimos, es la espiritualidad configurada, el ideal, y, más precisamente, el espíritu absoluto, la verdad misma. Esta región de la verdad divina artísticamente representada** para la intuición y el sentimiento forma el centro de todo el mundo artístico como la figura autónoma, libre, divina, que se ha apropiado por completo de lo exterior de la forma y el material, y lo lleva en sí sólo como manifestación de sí misma. Pero, puesto que aquí lo bello se desarrolla como realidad efectiva *objetiva* y por tanto se diferencia también en la autónoma particularidad de los aspectos y momentos singulares, este centro se contrapone a sus extremos en cuanto realizados en realidad efectiva peculiar. Uno de estos extremos lo forma por tanto la *objetividad* todavía *sin espíritu*, el mero entorno natural de Dios. Aquí se configura lo exterior como tal, que tiene su fin y contenido espirituales, no en sí mismo, sino en otro.

El otro extremo en cambio es lo divino como algo interno, sabido, como el diversamente particularizado ser-ahí *subjetivo* de la deidad: la verdad tal como es eficiente y viva en el sentido, el ánimo y el espíritu de los sujetos singulares, y no permanece efundida en su figura externa, sino que vuelve a lo interno singular subjetivo. Por ello es lo divino como tal al mismo tiempo diferente de su manifestación pura como

deidad y entra así ello mismo en la particularidad que pertenece a todo saber, advertir, intuir y sentir subjetivo singulares. En el ámbito análogo de la religión, con la que el arte, en su fase suprema, está en conexión inmediata de *tal* modo que para nosotros, por un lado, está la vida terrena, natural, en su finitud, pero luego, en segundo lugar, la consciencia toma por objeto a *Dios*, en el cual se abole la diferencia entre objetividad y subjetivo, hasta que, en tercer y último lugar, pasamos de Dios como tal a la devoción de la *comunidad*, es decir, a Dios tal como está vivo y presente en la consciencia subjetiva. También en el mundo del arte surgen en desarrollo autónomo estas tres diferencias capitales.

a) La *primera* de las artes particulares con que según esta determinación fundamental tenemos que empezar en la *arquitectura bella*. Su tarea consiste en enderezar de tal modo la naturaleza inorgánica externa, que ésta, como mundo externo conforme al arte, devenga afín al espíritu. Su material es él mismo lo material en su exterioridad inmediata como pesada masa mecánica, y sus formas siguen siendo las formas de la naturaleza inorgánica, ordenadas según las abstractas relaciones intelectivas de lo simétrico. Puesto que en este material y en estas formas el ideal no puede realizarse como espiritualidad concreta y por tanto la realidad representada** de la idea queda impenetrada como algo externo o sólo contrapuesta en referencia abstracta, el tipo fundamental de la arquitectura es la forma artística *simbólica*. Pues la arquitectura es la primera en desbrozar el camino de la adecuada realidad efectiva del dios, y al servicio de ésta trabaja sin desmayo con la naturaleza objetiva a fin de arrancarla de la maleza de la finitud y de la deformidad del azar. Así allana el lugar para el dios, da forma a su entorno externo y le construye su templo como el espacio para el recogimiento[48] interno y la orientación a los temas absolutos

del espíritu. Levanta un recinto para la asamblea[49] de los fieles[50], como protección contra la amenaza de la tempestad, contra la lluvia, la intemperie y los animales salvajes, y revela esa voluntad de reunirse [51] de modo ciertamente externo pero conforme al arte. Puede imprimirle más o menos este significado a su material y las formas de éste, según sea más o menos significativa, más concreta o abstracta, más profundamente haya descendido en sí misma o más oscura y superficial sea la determinidad del contenido para el que emprende su trabajo. Es más, puede querer ir en este respecto ella misma tan lejos como para procurarle en sus formas y en su material a este contenido un adecuado ser-ahí artístico; pero entonces ya ha rebasado su ámbito propio y asoma a su fase superior, la escultura. Pues su límite radica precisamente en mantener lo espiritual como algo interior frente a sus formas externas y, por tanto, en remitir a lo anímico sólo como a algo otro.

b) Pero, así pues, la arquitectura ha purificado el mundo externo inorgánico, lo ha ordenado simétricamente, lo ha hecho afín al espíritu, y ahí está preparado el templo del dios, la casa de su comunidad. *En segundo lugar*, el dios mismo entra entonces en este templo, al caer el rayo de la individualidad sobre la masa inerte, al penetrarla, y al concentrar y configurar la infinita y no ya meramente simétrica forma del espíritu mismo la corporeidad. Ésta es la tarea de la *escultura*. En la medida en que en ésta lo interno espiritual, a lo que la arquitectura no puede sino aludir, se instala en la figura sensible y el material externo de ésta, y ambos aspectos se conforman mutuamente de *tal* modo que ninguno prevalece, la escultura recibe como su tipo fundamental la *forma artística clásica*. Por eso a lo sensible ya no le queda para sí ninguna expresión que no sea la de lo espiritual mismo, así como, a la inversa, para la escultura no

es perfectamente representable** ningún contenido espiritual que no pueda intuitivizarse entera y adecuadamente en figura corpórea. Pues a través de la escultura el espíritu debe estar ahí en su forma corpórea tranquilo y dichoso en unidad inmediata, y la forma debe ser vivificada por el contenido de una individualidad espiritual. Así, el material sensible externo no se elabora tampoco ya ni sólo según su cualidad mecánica, como masa pesada, ni en formas de lo inorgánico, ni como indiferente frente a la coloración, etc., sino en las formas ideales de la figura humana, es decir, en la totalidad de las dimensiones espaciales. Respecto a esto último, debemos en efecto retener sobre la escultura que en ella accede a manifestación por primera vez en su eterna calma y esencial autonomía lo eterno y espiritual. A esta calma y unidad consigo sólo le corresponde aquello externo que todavía persiste en esta unidad y calma. Ésta es la figura según su *espacialidad abstracta*. El espíritu que la escultura representa** es el en sí mismo sólido, no múltiplemente disperso en el juego de las contingencias y pasiones; por ello lo exterior tampoco es abandonado por aquélla a esta multiplicidad de la apariencia, sino que de ésta sólo aprehende un aspecto, la espacialidad abstracta en la totalidad de sus dimensiones.

c) Ahora bien, si la arquitectura ha erigido el templo y la mano del escultor puesto en su interior la estatua del dios, frente a este dios sensiblemente presente en las amplias estancias de su morada está, *en tercer lugar*, la *comunidad*. Es ésta la reflexión espiritual en sí de ese ser-ahí sensible, la subjetividad y la interioridad animadoras con que, por consiguiente, tanto en lo que concierne al contenido artístico como al material exteriormente representativo**, la particularización, la singularización y su subjetividad se convierten en el principio determinante. La sólida unidad en

sí del dios de la escultura se deshace en la pluralidad de la interioridad singularizada, cuya unidad no es sensible, sino ideal sin más. Y sólo así, como este de aquí para allá, como esta permuta de su unidad en sí y de su realización efectiva en el saber subjetivo y en su particularización, así como en la universalidad y unificación de los muchos, es Dios mismo verdaderamente espíritu: el espíritu en su comunidad. En ésta Dios está exento tanto de la abstracción de la hermética identidad consigo como también del inmediato abismamiento en la corporeidad, tal como lo representa** la escultura, y es elevado a la espiritualidad y al saber, a este reflejo que aparece esencialmente interior y como subjetividad. Por eso ahora el contenido superior es lo espiritual, y ciertamente en cuanto absoluto; pero esto debido a esa dispersión, aparece al mismo tiempo como espiritualidad *particular*, ánimo particular; y, puesto lo que se patentiza como lo principal no es la autosuficiente calma del dios en sí, sino la apariencia en general, el ser para otro, el manifestar, también ahora lo que deviene para sí mismo objeto de la representación** artística es la subjetividad más diversa en sus vivos movimientos y actividad como pasión, acción y acontecimiento humanos, en general el vasto dominio del sentir, el querer y el dejar correr humanos. Ahora bien, conforme a este contenido, el elemento sensible del arte tiene igualmente que mostrarse particularizado en sí mismo y adecuado a la interioridad subjetiva[52]. Tal material es aportado por el color, el sonido y, finalmente, el sonido en cuanto mera designación de las intuiciones y representaciones* internas, y cómo los modos de realización de ese contenido mediante este material tenemos la pintura, la música y la poesía. El material sensible, ya que aquí parece en sí mismo particularizado e idealmente puesto por doquier, corresponde al máximo al contenido espiritual en general del

arte, y la conexión entre significado espiritual y material sensible germina en una intimidad superior a la que era posible en la arquitectura y la escultura. Es esta sin embargo una unidad más íntima, que entra por entero en el aspecto subjetivo, y que, en la medida en que forma y contenido deben particularizarse e idealmente ponerse, sólo tiene lugar a expensas de la universalidad objetiva del contenido así como de la amalgama con lo inmediatamente sensible.

Ahora bien, así como forma y contenido se elevan a la idealidad abandonando la arquitectura simbólica y el ideal clásico de la escultura, así estas artes extraen su tipo de la forma artística *romántica*, en el acuñamiento de la manera más adecuada de cuyo modo de configuración son diestras. Pero son una totalidad de artes, pues lo romántico mismo es la forma en sí más concreta.

La articulación interna de esta *tercera esfera* de las artes singulares ha de establecerse como sigue:

α) El *primer* arte, el más próximo a la escultura, es la *pintura*. Como material para su contenido y para la configuración de éste, utiliza la visibilidad como tal, en la medida en que ésta se particulariza al mismo tiempo en sí misma, es decir, se determina progresivamente como color. Por cierto que también es visible y coloreado el material de la arquitectura y de la escultura, pero no es, como en la pintura, el hacer-visible como tal, como la luz en sí simple, la cual, al especificarse frente a su opuesto, lo oscuro, y en unión con esto, deviene color. Esta visibilidad así en sí subjetivada e idealmente puesta no precisa ni de la diferencia abstractamente mecánica de masas de la materialidad pesada, como en la arquitectura, ni de la totalidad de la espacialidad sensible, tal como la mantiene la escultura —si bien concentrada y en formas orgánicas—; sino que la visibilidad y

el hacer-visible de la pintura tienen sus diferencias como más ideales, como la particularidad de los colores, y al limitarse a la dimensión de la superficie liberan al arte de la integridad sensible-espacial del material.

Por otro lado, también el contenido obtiene la más amplia particularización. Lo que en el pecho humano puede caber como sentimiento, representación*, fin, lo que es capaz de configurar como acto a partir de éstos, todo esto múltiple puede constituir el variopinto contenido de la pintura. Todo el reino de la particularidad, desde el más elevado contenido del espíritu hasta los más singularizados objetos naturales, tiene cabida. Pues aquí puede aparecer también la naturaleza infinita en sus escenas y fenómenos particulares, si bien cualquier alusión a un elemento del espíritu los hermana más con el pensamiento que con el sentimiento.

β) El *segundo* arte a través del cual se realiza efectivamente lo romántico es, frente a la pintura, la *música*. Su material, si bien todavía sensible, apunta a una subjetividad y a una particularización aún más profundas. En efecto, el poner idealmente lo sensible a través de la música ha de buscarse en el hecho de que supera igualmente e idealiza en el uno individual del punto la indiferente yuxtaposición del espacio, cuya apariencia total la pintura todavía deja subsistir y deliberadamente simula. Pero, en cuanto esta negatividad, el punto es en sí concreto y un superar activo dentro de la materialidad, como movimiento y vibración en sí mismo del cuerpo material en su relación consigo mismo. Tal incipiente idealidad de la materia, que ya no aparece como espacial, sino como idealidad temporal, es el sonido, lo sensible negativamente puesto, cuya abstracta visibilidad se ha tornado audibilidad al por así decir desligar el sonido a lo ideal de su aprisionamiento en lo material. Esta primera intimidad y animación de la materia ofrece el material para la

intimidad y el alma del espíritu ellas mismas todavía indeterminadas, y hace que en sus sonidos suene y se extinga[53] el ánimo en toda la escala de sus sentimientos y pasiones. De tal modo, así como la escultura está ahí como el centro entre la arquitectura y las artes de la subjetividad romántica, la música forma a su vez el centro de las artes románticas y constituye el punto de paso entre la abstracta sensibilidad espacial de la pintura y la abstracta espiritualidad de la poesía. Como contraposición al sentido y a la interioridad, la música, igual que la arquitectura, tiene en sí misma una relación intelectiva de cantidad así como la base de una firme conformidad a ley de los sonidos y de su combinación en sucesión[54].

γ) Por lo que finalmente concierne a la *tercera* representación**, la más espiritual, de la forma artística romántica, es en la *poesía* donde tenemos que buscarla, Su peculiaridad característica reside en la fuerza con que se somete al espíritu y a las representaciones* de éste el elemento sensible, del cual comenzaban ya a liberar al arte la música y la pintura. Pues el sonido, el material externo último de la poesía, no es en ésta ya el sentimiento mismo que suena, sino un *signo* para sí carente de significado, o, mejor dicho, el de la representación* devenida en sí concreta, y no ya sólo del sentimiento indeterminado y sus matices y gradaciones. El *sonido* se convierte por tanto en la *palabra* como voz en sí articulada cuyo sentido es el de denotar representaciones* y pensamientos, pues el punto en sí negativo hacia el que avanzaba la música emerge ahora como el punto completamente concreto, como punto del espíritu, como el individuo autoconsciente que, partiendo de sí mismo, vincula el espacio infinito de la representación* al tiempo del sonido. Pero este elemento sensible, en la música todavía inmediatamente uno con la interioridad, aquí está separado

del contenido de la consciencia, mientras que el espíritu se determina para sí y en sí mismo este contenido como representación*, para cuya expresión se sirve ciertamente del sonido, pero sólo como signo para sí carente de valor y contenido. También el sonido puede según esto ser asimismo una mera letra, pues lo audible, como lo visible, ha ido cayendo en mera alusión del espíritu. Así, el elemento de la representación** poética propiamente dicho es la *representación** poética y la intuitivización espiritual misma, y, puesto que este elemento es común a todas las formas artísticas, la poesía las atraviesa también todas y se desarrolla autónomamente en ellas. La poesía es el arte universal del espíritu que ha devenido en sí libre, que no está atado para la realización al material externo-sensible y que sólo se vierte en el espacio y el tiempo internos de las representaciones* y los sentimientos. Pero, ahora bien, precisamente en esta fase suprema, el arte va más allá de sí mismo al abandonar el elemento de la sensibilidad reconciliada del espíritu y pasar de la poesía de la representación* a la prosa del pensar.

Ésta sería la totalidad articulada de las artes particulares: el arte exterior de la arquitectura, el objetivo de la escultura, y el arte subjetivo de la pintura, la música y la poesía. Se han ciertamente ensayado múltiples y diversas subdivisiones, pues la obra de arte ofrece una tal riqueza de facetas que, como a menudo ha sucedido, puede hacerse ora de ésta, ora de aquélla, el fundamento de subdivisión. Como, p. ej., del material sensible. La arquitectura es entonces la cristalización, la escultura, la figuración orgánica de la materia en su totalidad sensible-espacial; la pintura la superficie coloreada y la línea; mientras que en la música el espacio en general pasa al punto, en sí colmado, del tiempo; hasta que, por último, en la poesía el material externo se degrada por entero hasta la carencia de valor. O bien se han concebido estas diferencias

también según el aspecto enteramente abstracto de su espacialidad y temporalidad. Pero tal particularidad abstracta de la obra de arte como el material puede ciertamente ser seguida consecuentemente en su peculiaridad, aunque no ser aplicada como lo en última instancia fundamentante, pues tal aspecto mismo deriva su origen de su principio superior y al mismo tiene por tanto que someterse.

Como esto superior hemos visto las formas características de lo simbólico, lo clásico y lo romántico, que son los momentos universales de la idea de la belleza misma.

Su relación con las artes singulares en su figura concreta es de tal índole que las artes constituyen el ser-ahí real de las formas artísticas. Pues el *arte simbólico* alcanza su más conforme realidad efectiva y su máxima aplicación en la *arquitectura*, donde domina según la integridad de su concepto y todavía no se ha degradado, por así decir, a naturaleza inorgánica de otro arte; frente a esto, para la *forma artística clásica* la realidad incondicionada es la *escultura*, mientras que asume la arquitectura sólo como algo circundante y aún no puede desarrollar la pintura y la música como formas absolutas para su contenido; por último, la *forma artística romántica* se apodera de la expresión pictórica y musical de modo autónomo e incondicionado, así como, igualmente, de la representación** poética; pero la poesía es conforme a todas las formas de lo bello y a todas se extiende, pues su elemento propiamente dicho es la bella fantasía, y la fantasía es necesaria para toda producción de belleza, sea cual sea la forma a que pueda pertenecer.

Ahora bien, lo que por tanto realizan las artes particulares en las obras de arte singularizadas son, según el concepto, sólo las formas universales de la idea, que se despliega a sí misma, de la belleza, como cuya realización efectiva externa

se erige el enorme panteón del arte, cuyo arquitecto y maestro de obras es el espíritu, que se aprehende a sí mismo, de lo bello, pero el cual la historia del mundo sólo completará al cabo de su desarrollo milenario.

Primera parte
LA IDEA DE LO BELLO ARTÍSTICO, O EL IDEAL

Introducción

POSICIÓN DEL ARTE EN RELACIÓN CON LA REALIDAD EFECTIVA FINITA Y CON LA RELIGIÓN Y LA FILOSOFÍA

Pasando ahora de la introducción a la consideración científica de nuestro objeto, lo primero que tenemos que indicar brevemente es la posición general de lo bello artístico en el ámbito de la realidad efectiva en general, así como el de la estética en relación con otras disciplinas filosóficas, a fin de asentar el punto del que debe partir una verdadera ciencia de lo bello.

Podría parecer oportuno comenzar aquí por enumerar las diversas tentativas de aprehender lo bello con el pensamiento, y diseccionar y enjuiciar estas tentativas. Pero en parte esto ya se ha hecho en la Introducción, en parte no puede en general competerle a una verdadera cientificidad *sólo* examinar qué han hecho otros correcta o incorrectamente, o sólo aprender de ellos. Antes ya se han anticipado por el contrario algunas palabras sobre el hecho de que muchos son de la opinión de que lo bello, precisamente por eso, por ser lo bello, no puede ser aprehendido en conceptos, y que por ello para el pensar resulta un objeto inconcebible. A tal afirmación puede replicarse brevemente en este lugar que, aunque hoy en día todo lo verdadero pasa por inconcebible y sólo pasan por concebibles la finitud del fenómeno y la contingencia

temporal, lo verdadero es precisamente lo único *conceptual* sin más, pues tiene como su base el *concepto* absoluto y, más precisamente, la idea. Pero la belleza es sólo un determinado modo de exteriorización y representación** de lo verdadero, y en todos los aspectos está por tanto abierta al pensamiento conceptual, siempre que éste esté efectivamente dotado del poder del concepto. A decir verdad, *ningún* concepto ha corrido peor suerte en los últimos tiempos que el concepto mismo, el *concepto* en y para sí, pues por concepto suele entenderse habitualmente una abstracta determinidad y unilateralidad del representar* o del pensar intelectivo con la que naturalmente no pueden ser llevadas mediante el pensamiento a la consciencia ni la totalidad de lo verdadero ni la belleza en sí concreta. Pues la belleza, como queda dicho y aún ha de desarrollarse más adelante, no es tal abstracción del entendimiento, sino el concepto absoluto en sí mismo concreto y, más determinadamente tomada, la idea absoluta en su apariencia conforme a sí misma.

Para indicar brevemente qué es la *idea absoluta* en su verdadera realidad efectiva, debemos decir que es *espíritu*, y no ciertamente el espíritu en su encogimiento y limitación finitos, sino el espíritu universal infinito y *absoluto* que por sí mismo determina qué es verdaderamente lo verdadero. Si sólo interrogamos a nuestra consciencia ordinaria, por supuesto la representación* del espíritu que se impone es la de que se contrapone a la naturaleza, a la cual entonces adscribimos igual dignidad. Pero en esta yuxtaposición y referencia entre naturaleza y espíritu como ámbitos igualmente esenciales, el espíritu sólo está considerado en su finitud y limitación, no en su infinitud y verdad. Es decir, al espíritu absoluto no se le contrapone la naturaleza ni como de igual valor ni como linde, sino que se mantiene en la posición de haber sido puesta por él, por lo que deviene un producto

que carece del poder de un límite y una barrera. Al mismo tiempo, el espíritu absoluto sólo ha de tomarse como actividad absoluta y por tanto como diferenciación absoluta de sí en sí mismo. Ahora bien, esto otro como lo cual él se diferencia de sí es por una parte precisamente la naturaleza, y el espíritu la bondad de darle a esto otro a sí mismo toda la plenitud de su propia esencia. Tenemos por tanto que concebir la naturaleza misma como portadora en sí de la idea absoluta, pero es la idea en *la* forma de estar puesta por el espíritu absoluto como lo otro del espíritu. En tal medida la llamamos una creación. Pero su verdad es por tanto lo que pone mismo, el espíritu en cuanto la idealidad y negatividad, pues él se particulariza y niega ciertamente en sí, pero asimismo supera esta particularización y negación de sí como *puestas por él*, y en vez de tener en ellas un límite y una barrera, se integra con lo otro a sí en libre universalidad consigo mismo. Esta idealidad e infinita negatividad constituyen el concepto profundo de la *subjetividad* del espíritu. Pero, ahora bien, en cuanto subjetividad, el espíritu en principio no es *en sí* más que la verdad de la naturaleza, pues todavía no ha hecho para sí mismo su verdadero concepto. La naturaleza no se le contrapone por tanto como lo otro *puesto por él* en que retorna a sí mismo, sino como ser-otro no sobrepujado, limitante, al que el espíritu en cuanto lo subjetivo permanece en su existencia de saber y de querer referido como a un objeto previo y sólo puede conformar el otro lado respecto a la naturaleza. En esta esfera se incluyen la finitud del espíritu tanto teórico como práctico, la limitación del conocer y el mero deber ser al realizar el bien. Tampoco aquí, como en la naturaleza, la apariencia es igual a su verdadera esencia, y de nuevo asistimos al desconcertante espectáculo de destrezas, pasiones, fines, enfoques y talentos que se buscan y se rehúyen, trabajan unos

para y contra otros, y se entrecruzan, mientras que en su querer y esforzarse, opinar y pensar, se entremezclan, favorecedora o perturbadoramente, las más diversas figuras del acaso. Ésta es la perspectiva del espíritu sólo finito, temporal, contradictorio y por tanto caduco, insatisfecho y desventurado. Pues las satisfacciones que esta esfera ofrece son todavía en la figura de su finitud misma siempre limitadas y mezquinas, relativas y singularizadas. El discernimiento, la consciencia, el querer y el pensar se revelan por tanto por encima de ella, y buscan y encuentran su verdadera universalidad, unidad y satisfacción en otra parte: en lo infinito y verdadero. Sólo esta unidad y satisfacción a que la racionalidad impulsora del espíritu eleva el material de su finitud es entonces el verdadero desvelamiento de lo que es el mundo fenoménico según su concepto. El espíritu aprehende la finitud misma como lo negativo de sí, y con ello alcanza su infinitud. El espíritu absoluto es esta verdad del espíritu finito. Pero, ahora bien, en esta forma el espíritu sólo deviene efectivamente real como negatividad absoluta; pone en sí mismo su finitud, y la supera. Con ello, en su ámbito supremo se convierte para sí mismo en el objeto[55] de su saber y querer. Lo absoluto mismo deviene *objeto*[56] del espíritu, pues el espíritu accede al nivel de la *consciencia* y se *diferencia* en sí como *sapiente* y, frente a esto, como *objeto*[55] absoluto del saber. Desde la anterior perspectiva de la finitud del espíritu, el espíritu, que sabe de lo absoluto en cuanto objeto[56] infinito *contrapuesto*, está por tanto determinado como lo *finito* diferenciado de ello. Pero en la superior consideración especulativa es el *espíritu absoluto mismo* el que, a fin de ser para sí el saber de sí mismo, se diferencia *en sí y* pone por tanto la finitud del espíritu en cuyo seno deviene objeto[55] absoluto del saber de sí mismo. De este modo es espíritu absoluto en su comunidad, lo absoluto efectivamente real

como espíritu y saber de sí.

Éste es el punto por el que tenemos que comenzar en la filosofía del arte. Pues lo bello artístico no es ni la *idea lógica*, el pensamiento absoluto tal como éste se desarrolla en el elemento puro del pensar, ni, a la inversa, la *idea natural*, sino que pertenece al ámbito *espiritual*, aunque sin por ello quedarse en los conocimientos y hechos del espíritu *finito*. El reino del arte bello es el reino del *espíritu absoluto*. Aquí sólo podemos indicar que éste es el caso; la *demostración* científica incumbe a las disciplinas filosóficas previas: a la lógica, cuyo contenido es la idea absoluta como tal, a la filosofía de la naturaleza, así como a la filosofía[57] de las esferas infinitas del espíritu. Pues es en estas ciencias donde tiene que patentizarse cómo la idea lógica, según su propio concepto, tiene tanto que trasplantarse al ser-ahí de la naturaleza como que liberarse de esta exterioridad hacia el espíritu, y a su vez de la finitud del mismo hacia el espíritu en su eternidad y verdad.

Desde esta perspectiva, que conviene al arte en su suprema, verdadera dignidad, al punto resulta que éste se halla en el mismo ámbito que la religión y la filosofía. En todas las esferas del espíritu absoluto el espíritu se zafa de las opresivas barreras de su ser-ahí, pues de las contingentes relaciones de su mundanidad y del contenido finito de sus fines e intereses se abre a la consideración y la consumación de su ser-en-y-para-sí.

1. La posición del arte en relación con la realidad efectiva finita

Esta posición del arte en el ámbito de la vida natural y espiritual en su conjunto podemos aprehenderla más

concretamente, con una comprensión más aproximada, del siguiente modo.

Si echamos una ojeada al contenido total de nuestro ser-ahí, ya en nuestra consciencia ordinaria hallamos la mayor multiplicidad de intereses y su satisfacción. En primer lugar, el vasto sistema de las necesidades físicas para las que trabajan los grandes circuitos de las industrias en sus muy extendidas empresas y conexiones, el comercio, la navegación y las artes técnicas; en el nivel superior encontramos el mundo del derecho, de las leyes, la vida familiar, la división en estamentos, todo el ámbito comprehensivo del Estado; luego la necesidad de religión que se encuentra en todo ánimo y que recibe su satisfacción en la vida eclesiástica; por último, la actividad diversamente dividida y enredada de la ciencia, el conjunto del conocimiento[58], que en sí todo lo abarca. Ahora bien, dentro de estos círculos destaca también la actividad artística, el interés por la belleza y la satisfacción espiritual en sus imágenes. Plantéase ahora la pregunta por la necesidad interna de una tal urgencia en conexión con los restantes ámbitos de la vida y del mundo. En primer término, estas esferas sólo las encontramos ante nosotros en general como dadas. Pero, según la exigencia científica, ahora se trata de la penetración en su esencial conexión interna y su necesidad recíproca. Pues no están sólo digamos en la relación de la mera utilidad entre sí, sino que se complementan en la medida en que en un círculo hay modos de actividad superiores a los del otro; por eso el inferior presiona sobre sí mismo y ahora aquello que no puede hallar terminación en un ámbito precedente es completado mediante una satisfacción más profunda de intereses de más vasto alcance. Sólo esto da la necesidad de una conexión interna.

Si recordamos aquello que ya establecimos sobre el

concepto de lo bello y del arte, encontramos dos cosas: *en primer lugar*, un contenido, un fin, un significado, *luego* la expresión, la apariencia y la realidad de este contenido, y ambos aspectos, *en tercer lugar*, de tal modo interpenetrados que lo externo, lo particular, aparece exclusivamente como representación** de lo interno. En la obra de arte no se da nada más que lo que tiene referencia esencial al contenido y lo expresa. Lo que llamábamos el contenido, el significado, es lo en sí simple, la cosa misma devuelta, a diferencia de la ejecución, a sus determinaciones más simples si bien comprehensivas. Así, p. ej., el contenido de un libro puede resumirse en un par de palabras o frases, y en el libro no debe aparecer nada distinto de aquello de lo cual ya en el índice ha sido enunciado lo general. Esto simple, este tema, por así decir, que forma la base de la ejecución, es lo abstracto, mientras que, por el contrario, la ejecución es lo concreto.

Pero, ahora bien, ambos lados de esta oposición no tienen la determinación de permanecer indiferentes y exteriores uno junto a otro —tal como, p. ej., a una figura matemática, a un triángulo, a una elipse, en cuanto contenido en sí simple, en la apariencia externa les son indiferentes el tamaño, el color, etc., determinados—, sino que el significado, abstracto en cuanto *mero* contenido, tiene en sí mismo la determinación de llegar a la ejecución y de hacerse concreto a través de ésta. Con esto entra en escena esencialmente un *deber-ser*. Valga lo que valga para sí mismo un contenido, no estamos satisfechos con esta validez abstracta y aspiramos a algo más. Al principio esto sólo es una necesidad insatisfecha y está en el sujeto como algo insuficiente que se esfuerza por superarse y alcanzar la satisfacción. Podemos en este sentido decir que el contenido es en principio *subjetivo*, algo sólo interno, frente a lo cual está lo objetivo, de tal modo que ahora se deriva la exigencia de *objetivar* esto *subjetivo*. Una tal oposición entre

lo subjetivo y la objetividad que tiene enfrente, así como el deber de superar aquélla, es una determinación sin más universal que lo atraviesa todo. Ya nuestra vitalidad física y más aún el mundo de nuestros fines e intereses espirituales estriban en la exigencia de ejecutar a través de la objetividad lo que en principio sólo es ahí subjetiva e interiormente, y luego de no hallarse satisfechos más que en este ser-ahí cabal. Ahora bien, puesto que en principio el contenido de los intereses y fines sólo se da en la forma unilateral de lo subjetivo y la unilateralidad es una barrera, esta deficiencia se evidencia al mismo tiempo como una inquietud, un dolor, como algo *negativo* que tiene que superarse como negativo y, por tanto, se esfuerza por remediar esta deficiencia sentida, por rebasar la barrera sabida, pensada. Y por cierto que no en el sentido de que a lo subjetivo en general sólo se le escape el otro lado, lo objetivo, sino en el más determinado contexto de que esta carencia en lo *subjetivo* mismo y *para lo mismo* es una deficiencia y una negación en *ello mismo* que esto se empeña a su vez en negar. Es decir, que, en sí mismo, según su concepto, el sujeto es lo *total*, no únicamente lo interno, sino asimismo también la realización de esto interno en lo externo y dentro de lo mismo. Ahora bien, si existe unilateralmente *sólo* en una de las formas, entonces incurre con ello precisamente en la contradicción de ser según su concepto el todo, pero según su existencia sólo uno de los lados. Sólo superando tal negación en sí misma deviene por consiguiente afirmativa la vida. Recorrer este proceso de oposición, contradicción y solución de la contradicción es el privilegio superior de las naturalezas vivas; lo que de suyo es y permanece *sólo* afirmativo, es y permanece sin vida. La vida procede a la negación y al dolor de ésta, y sólo es para sí misma afirmativa a través de la cancelación de la oposición y la contradicción. Por supuesto, si se queda en la mera

contradicción sin resolverla, entonces sucumbe a la contradicción.

Éstas serían, consideradas en su abstracción, las determinaciones que en este lugar necesitamos.

Ahora bien, al contenido supremo que lo subjetivo puede albergar en sí podemos llamarlo abreviadamente la *libertad*. La libertad es la determinación suprema del espíritu. En primer lugar, según su aspecto enteramente formal, consiste en que el sujeto no tenga nada extraño, ningún límite ni barrera en lo que se le enfrenta, sino que en ello se encuentre a sí mismo. Con esta determinación formal ya ha desaparecido entonces todo apremio y desdicha, el sujeto está conciliado con el mundo, satisfecho en éste, y resuelta toda oposición y contradicción. Pero, hablando más precisamente, la libertad tiene como contenido suyo lo racional en general: la eticidad, p. ej., en el actuar, la verdad en el pensar. Pero, ahora bien, puesto que la libertad misma en principio sólo es subjetiva y no consumada, al sujeto se le enfrenta lo no libre, lo sólo objetivo en cuanto necesidad natural, y esto plantea al punto la exigencia de llevar esta oposición a la reconciliación. Por otra parte, en lo interno y subjetivo mismo se encuentra una oposición análoga. De la libertad forma parte por un lado lo en sí mismo universal y autónomo, las leyes universales del derecho, de lo bueno, verdadero, etc.; en el otro lado se hallan los impulsos del hombre, los sentimientos, las inclinaciones, pasiones y todo lo que en sí alberga el corazón concreto del hombre en cuanto singular. También esta oposición procede a la lucha, a la contradicción, y en este conflicto surgen entonces todo el anhelo, el más profundo dolor, la pena y la insatisfacción en general. Los animales viven en paz consigo mismos y con las cosas que les rodean, pero la naturaleza espiritual del hombre da lugar a la dualidad y al desgarramiento en cuya contradicción se debate. Pues el

hombre no puede detenerse en lo interno como tal, en el puro pensar, en el mundo de las leyes y su universalidad, sino que también precisa del ser-ahí sensible, del sentimiento, del corazón, del ánimo, etc. La oposición que ello ocasiona la filosofía la piensa tal como es, según su universalidad radical, y procede también a su superación de modo igualmente *universal*; pero en la inmediatez de la vida el hombre persigue una satisfacción *inmediata*. Tal satisfacción mediante la disolución de esa oposición la encontramos en primer término en el sistema de las necesidades sensibles. Hambre, sed, cansancio, comer, beber, saciedad, sueño, etc., son en esta esfera ejemplos de una tal contradicción y de su solución. Pero en este ámbito natural del ser-ahí humano el contenido de las satisfacciones es de índole finita y limitada; la satisfacción no es absoluta y por eso procede incesantemente a una nueva precariedad; el comer, la saciedad, el dormir, no ayudan nada: por la mañana vuelven a comenzar el hambre y el cansancio. Luego, después, en el elemento de lo espiritual el hombre aspira a una satisfacción y una libertad en el saber y en el querer, en conocimientos y acciones. El ignorante no es libre, pues se enfrenta con un mundo extraño, un más allá y fuera de los que depende, sin que él haya hecho para sí mismo este mundo extraño y por tanto éste en él como en lo suyo junto a sí mismo. El impulso del deseo de saber, la avidez de conocimiento, desde los niveles ínfimos hasta el escalón más alto del discernimiento filosófico, no derivan más que del afán por superar esa relación de no libertad y por apropiarse el mundo en la representación* y en el pensamiento. De modo inverso, la libertad en el actuar persigue que la razón de la voluntad alcance realidad efectiva. La voluntad realiza efectivamente esta razón en la vida del Estado. En el Estado de veras articulado racionalmente todas las leyes e instituciones no son más que una realización de la libertad según sus

determinaciones esenciales. Si éste es el caso, entonces sólo en estas instituciones encuentra la razón singular la realidad efectiva de su propia esencia, y si obedece a estas leyes converge no con lo extraño a ella, sino sólo con lo suyo propio. Ciertamente, al arbitrio igualmente se le llama a menudo libertad; pero el arbitrio no es más que la libertad irracional, el elegir y autodeterminarse, no desde la razón de la voluntad, sino desde impulsos contingentes y su dependencia de lo sensible y externo.

Ahora bien, por tanto las necesidades físicas, el saber y el querer del hombre reciben de hecho una satisfacción en el mundo, y disuelven de un modo libre la oposición entre lo subjetivo y lo objetivo, entre libertad interna y necesidad exteriormente dada. Pero el contenido de esta libertad y de esta satisfacción resulta sin embargo *limitado*, y así también la libertad y la autosatisfacción conservan un lado de *finitud*. Pero allí donde hay finitud, allí irrumpen siempre también la oposición y la contradicción nuevamente, y la satisfacción no va más allá de lo relativo. En el derecho y en su realidad efectiva, p. ej., se reconocen por cierto mi racionalidad, mi voluntad y la libertad de ésta; yo valgo como persona y como tal se me respeta; tengo propiedades y éstas deben seguir perteneciéndome; si se encuentran en peligro, entonces los tribunales velan por mis derechos. Pero este reconocimiento y esta libertad nunca afectan más que a aspectos relativos singulares y a sus objetos singulares: esta casa, esta suma de dinero, este derecho, ley determinados, etc., esta acción y esta realidad efectiva singulares. Lo que en ello tiene ante sí la consciencia son singularidades que sin duda se relacionan entre sí y constituyen un conjunto de referencias, pero en sí mismas sólo categorías relativas y sometidas a múltiples condicionamientos bajo cuyo dominio la satisfacción puede tanto presentarse momentáneamente como también faltar.

Ahora bien, más allá de esto, la vida del Estado como un todo forma ciertamente una totalidad en sí completa; el príncipe, el gobierno, los tribunales, el ejército, las instituciones de la sociedad civil, el asociacionismo, etc., los derechos y deberes, los fines y su satisfacción, los modos de actuar prescritos, las prestaciones a través de las cuales este todo lleva a efecto y conserva su realidad efectiva estable, todo este organismo se redondea en un auténtico Estado, y está completo y consumado en sí. Pero, sin embargo el *principio* mismo como cuya realidad efectiva la vida del Estado es ahí y en el cual busca el hombre su satisfacción, por muy diversamente que pueda desplegarse en su articulación interna y externa, es igualmente a su vez en sí mismo *unilateral* y abstracto. Lo que en él se explícita no es más que la libertad racional de la *voluntad*; es sólo el *Estado*, y sólo este Estado *singular, y* por eso mismo a su vez una esfera *particular* del ser-ahí y una realidad singularizada de la misma, en la que la libertad deviene efectivamente real. Así el hombre siente también que los derechos y obligaciones en estos ámbitos y su modo mundano, e incluso finito, de ser-ahí, no son suficientes; que en su objetividad, así como en su referencia al sujeto, precisan todavía de una verificación y una sanción superiores.

Lo que a este respecto busca el hombre, enredado por todos lados en la finitud, es la región de una verdad superior, más sustancial, en la que todas las oposiciones y contradicciones de lo finito puedan encontrar su solución última y la libertad su plena satisfacción. Ésta es la región de la verdad en sí misma, no la de lo relativamente verdadero. La verdad suprema, la verdad como tal, es la disolución de la suprema oposición y contradicción. En ella la oposición entre libertad y necesidad, entre espíritu y naturaleza, entre saber y objeto, ley e impulso, la oposición y la contradicción en general, sea cual sea la forma que pueda adoptar, no tiene ya ni validez ni

poder *como* oposición y contradicción. A través de ella se evidencia que ni la libertad para sí en cuanto subjetiva, separada de la necesidad, es absolutamente algo verdadero, ni tampoco puede igualmente atribuirse verdad a la necesidad para sí aislada. Por el contrario, la consciencia ordinaria no va más allá de esta oposición, y o bien se desespera en la contradicción, o bien la rechaza y se procura ayuda de otro modo. Pero la filosofía se introduce en medio de las determinaciones contradictorias, las reconoce según su concepto, es decir, como no absolutas en su unilateralidad, sino autodisolventes, y las pone en la armonía y unidad que es la verdad. La tarea de la filosofía es aprehender este concepto de la verdad. Ahora bien, la filosofía ciertamente reconoce el concepto en todo y únicamente es por tanto pensar conceptual, verdadero; pero una cosa es el concepto, la verdad en sí, y otra la existencia que le corresponde o no. En la realidad efectiva finita las determinaciones que pertenecen a la verdad aparecen como algo recíprocamente externo, como una separación de lo que según su verdad es inseparable. Así, p. ej., lo vivo es individuo, pero, como sujeto, entre asimismo en oposición con una naturaleza inorgánica circundante. Ahora bien, el concepto contiene en efecto estos aspectos, si bien como conciliados; pero la existencia finita los separa entre sí y es por ello una realidad no conforme ni al concepto ni a la verdad. De este modo, el concepto está, sí, en todas partes; pero lo que importa es si el concepto deviene también según su verdad efectivamente real en esta unidad en la que los aspectos y las oposiciones particulares no persisten los unos frente a los otros en autonomía y firmeza reales, sino que sólo valen como momentos ideales, reconciliados en libre consonancia. Sólo la realidad efectiva de esta unidad suprema es la región de la verdad, la libertad y la satisfacción. La vida en esta esfera, este goce de la verdad, el cual en cuanto

sentimiento es beatitud, en cuanto pensar conocimiento, podemos en general designarla como la vida en la religión. Pues la religión es la esfera universal en la que el hombre se hace consciente de la totalidad *una* concreta como su propia esencia y como la de la naturaleza, y únicamente esta verdadera realidad efectiva una se le evidencia como el poder supremo sobre la particular y finito por que todo lo de otro modo disgregado y opuesto es devuelto a la unidad superior y absoluta.

2. La posición del arte en relación con la religión y la filosofía

Ahora bien, debido a la ocupación con lo verdadero en cuanto el objeto absoluto de la consciencia, el arte también pertenece a la esfera absoluta del espíritu y por ello se halla, según su contenido, en uno y el mismo terreno que la religión, en el sentido más específico de la palabra, y que la filosofía. Pues tampoco la filosofía tiene otro objeto que Dios, y así es esencialmente teología racional y, en cuanto al servicio de la verdad, perenne servicio divino.

Dada esta igualdad de contenido, los tres reinos del espíritu absoluto sólo se diferencian por las *formas* en que llevan a la consciencia su objeto, lo absoluto.

Las diferencias entre estas formas residen en el concepto del espíritu absoluto mismo. El espíritu en cuanto espíritu verdadero es en y para sí, y, por ello, no una esencia abstractamente más allá de la objetualidad, sino, dentro de ésta, el recuerdo en el espíritu finito de la esencia de todas las cosas: lo finito que se capta en su esencialidad y, por tanto, ello mismo esencial y absoluto. Ahora bien, la *primera* forma

de esta aprehensión es un saber *inmediato* y, precisamente por eso, *sensible*, un saber con la forma y figura de lo sensible y objetivo mismo, en que lo absoluto accede a la intuición y al sentimiento. La *segunda* forma es la consciencia *representativa**, y la *tercera* finalmente el *libre pensar* del espíritu absoluto.

a) Ahora bien, la forma de la *intuición sensible* pertenece al *arte*, de modo que el arte es lo que presenta la verdad en modo de configuración sensible para la consciencia, y ciertamente de una configuración sensible que en esta apariencia suya misma tiene un sentido y un significado superiores, más profundos, sin no obstante querer hacer aprehensible a través del medio sensible el concepto como tal en su universalidad; pues precisamente la *unidad* de éste con la apariencia individual es la esencia de lo bello y de su producción por el arte. Ahora bien, en el arte esta unidad se consuma en efecto *también en el elemento de la representación** y no sólo en el de la exterioridad sensible, particularmente en la poesía; pero también en este arte, el más espiritual[59], se da la unión entre significado y configuración individual del mismo —si bien para la consciencia representativa*—, y todo contenido es aprehendido y llevado a la representación* de modo inmediato. En general ha de convenirse al punto en que el arte, puesto que como objeto suyo propiamente dicho tiene lo verdadero, el espíritu, no puede ofrecer la intuición del mismo a través de los objetos naturales particulares como tales, a través, p. ej., del sol, la luna, la tierra, las estrellas, etc. Éstas son por cierto existencias sensibles, pero singularizadas, las cuales, tomadas para sí, no procuran la intuición de lo espiritual.

Ahora bien, al concederle al arte esta posición absoluta, dejamos explícitamente de lado la representación* más arriba

ya mencionada que supone al arte útil para algún contenido de diversos modos distinto y para otros intereses extraños a él. Por contra, la *religión* se sirve bastante a menudo del arte para acercar la verdad religiosa al sentimiento o para figurativizarla para la fantasía, y en tal caso el arte está por supuesto al servicio de un ámbito distinto a él. Sin embargo, allí donde se da en su suprema perfección el arte, allí contiene *éste*, precisamente en su modo figurativo, la clase de exposición que mejor se corresponde y más esencial es al contenido de la verdad. Así, p. ej., entre los griegos el arte era la forma suprema en que el pueblo se representaba* a los dioses y se hacía consciente de la verdad. Por eso para los griegos los poetas y artistas se convirtieron en los creadores de sus dioses, es decir, que los artistas le dieron a la nación la representación* determinada del obrar, del vivir, de la eficiencia de lo divino, por tanto el contenido determinado de la religión.

Y no es que estas representaciones* y doctrinas estuviesen ya dadas *antes de* la poesía en modo abstracto de consciencia como proposiciones religiosas y determinaciones del pensamiento generales, y luego hubiesen sido revestidas de imágenes por los artistas y orladas exteriormente de ornamentos poéticos, sino que el modo de producción artística era el de que lo que en ellos bullía aquellos poetas *sólo* podían elaborarlo en esta forma del arte y la poesía. En otras fases de la consciencia religiosa en que el contenido religioso se muestra menos accesible a la representación** artística, el arte dispone a este respecto de un margen más limitado.

Éste sería el lugar originario, verdadero, del arte como primera autosatisfacción inmediata del espíritu absoluto.

Pero así como el arte tiene su *antes* en la naturaleza y en los

ámbitos finitos de la vida, asimismo tiene también un *después*, esto es, un círculo que a su vez excede a su modo de comprensión y de representación** de lo absoluto. Pues el arte todavía tiene en sí mismo un límite y pasa por tanto a formas superiores a la consciencia. Esta limitación determina también, pues, el lugar que ahora solemos asignarle al arte en nuestra vida actual. El arte ha dejado de valernos como el modo supremo en que la verdad se procura existencia. En conjunto, el pensamiento no tardó en dirigirse contra el arte en cuanto representación* sensibilizadora de lo divino; p. ej., entre los judíos y los musulmanes, e incluso entre los griegos, donde ya Platón se oponía con bastante firmeza a los dioses de Homero y Hesíodo. Con el progreso de la civilización, en todos los pueblos se da en general una época en la que el arte apunta más allá de sí mismo. Así, p. ej., los elementos históricos del cristianismo, el advenimiento de Cristo, su vida y su muerte, le han dado al arte, primordialmente a la pintura, múltiples ocasiones de desarrollarse, y la Iglesia misma se ha ocupado de fomentar el arte, o al menos lo ha tolerado; pero cuando el afán de saber e investigar y la necesidad de espiritualidad interna provocaron la Reforma, la representación* religiosa fue también apartada del elemento sensible y devuelta a la interioridad del ánimo y del pensamiento. De este modo, el *después* del arte consiste en el hecho de que el espíritu alberga la necesidad de satisfacerse sólo en lo interno propio suyo en cuanto verdadera forma de la verdad. En sus inicios el arte conserva todavía algo de misterioso, un presentimiento secreto y un anhelo, pues sus productos todavía no le han presentado su pleno contenido a la intuición figurativa completamente. Pero si el contenido perfecto se revela perfectamente en las figuras artísticas, entonces el espíritu de más amplias miras retorna de esta objetividad a lo suyo interno y rechaza aquélla. La nuestra es

una de tales épocas. Puede sin duda esperarse que el arte cada vez ascienda y se perfeccione más; pero su forma ha dejado de ser la suprema necesidad del espíritu. Por más eximias que encontremos todavía las imágenes divinas griegas, y por más digno y perfectamente representados** que veamos a Dios Padre, a Cristo y a María, en nada contribuye esto ya nuestra genuflexión.

b) El siguiente ámbito qué ahora se erige por sobre el reino del arte, es la religión. La *religión* tiene a la *representación** como forma de su consciencia, pues lo absoluto se ha trasladado de la objetualidad del arte a la interioridad del sujeto, y ahora está dado para la representación* de modo subjetivo, de manera que corazón y ánimo, en general la subjetividad interna, devienen un momento capital. Este progreso del arte a la religión puede describirse diciendo que para la consciencia religiosa el arte es sólo *uno* de los aspectos. Es decir, si la obra de arte presenta de modo sensible la verdad, el espíritu, como objeto, y adopta esta forma de lo absoluto como la adecuada, entonces la religión añade la devoción de lo interno que se relaciona con el objeto absoluto. Pues la devoción no pertenece al arte como tal. Sólo brota del hecho de que ahora el sujeto deja penetrar en el ánimo precisamente aquellos que el arte hace objetivo como sensibilidad externa, y de tal modo se identifica con ello que esta presencia *interna* en la representación* e intimidad del sentimiento devienen el elemento esencial para el ser-ahí de lo absoluto. La devoción es este culto de la comunidad en su forma más pura, más interior, más subjetiva; un culto en el que la objetividad es, por así decir, devorada y digerida, y su contenido, ahora sin esta objetividad, ha devenido propiedad del corazón y del ánimo.

c) Por último, la *tercera forma* del espíritu absoluto es la *filosofía*. Pues la religión, en la que para la consciencia Dios es

ante todo un objeto externo, puesto que primero debe enseñarse qué es Dios y cómo se ha revelado y revela, luego se vierte ciertamente en el elemento de lo interno, impulsa y llena a la comunidad; pero la interioridad de la devoción del ánimo y de la representación* no es la forma suprema de la interioridad. Como esta forma purísima del saber ha de ser reconocido el *pensar* libre, en el que la ciencia se hace consciente del mismo contenido y por ello se convierte en aquel culto espiritual que mediante el pensamiento sistemático se apropia y concibe aquello que de otra manera sólo es contenido de sentimiento o *representación** subjetivos. Así es como están unificados en la filosofía los dos aspectos del arte y la religión: la *objetividad* del arte, que aquí ciertamente ha perdido la sensibilidad externa, pero que por tanto la ha trocado por la forma suprema de lo objetivo, por la forma del *pensamiento*, y la *subjetividad* de la religión, purificada en la subjetividad del *pensar*. Pues, por una parte, el pensar es la subjetividad más interna, más propia; y el pensamiento verdadero, la idea, al mismo tiempo la universalidad más fáctica y objetiva, que sólo en el pensar puede aprehenderse en la forma de sí misma.

Debemos aquí contentarnos con este apunte de la diferencia entre arte, religión y ciencia.

El modo sensible de consciencia es el más primitivo para el hombre, y así también las fases primitivas de la religión fueron una religión del arte y de su representación** sensible. Sólo en la religión del espíritu es Dios sabido como espíritu ahora también de un modo superior, que se corresponde mejor al pensamiento, con lo que al mismo tiempo se patentiza que la manifestación de la verdad en forma sensible no es verdaderamente adecuada al espíritu.

3. Subdivisión

Ahora que conocemos el lugar que ocupan el arte en el ámbito del espíritu y la filosofía del arte entre las disciplinas filosóficas particulares, en esta parte general tenemos ante todo que considerar la *idea universal* de lo bello artístico.

Pero para llegar a la idea de lo bello artístico según su totalidad, debemos pasar a nuestra vez por tres fases, a saber:

La *primera* se ocupa del *concepto de lo bello en general*;

la *segunda*, de lo *bello natural*, cuyas deficiencias pondrán de manifiesto la necesidad del *ideal* en cuanto lo *bello artístico*;

la *tercera* fase tiene como objeto de consideración *el ideal en su realización efectiva* en cuanto la *representación*** *artística* del mismo en la *obra de arte*.

1. Concepto de lo bello en general

1. La Idea

Hemos llamado a lo bello la *idea* de lo bello. Esto ha de entenderse de tal manera que lo bello mismo debe ser captado como idea, y ciertamente como idea con una forma determinada, como *ideal*. Ahora bien, la idea en general no es nada más que el concepto, la realidad del concepto y la unidad de ambos. Pues, aunque a menudo concepto e idea sean empleados *promiscuamente*, el concepto como tal no es todavía la idea; sino que sólo es idea el concepto presente en su realidad y puesto en unidad con la misma. No obstante, esta unidad no puede representarse* como, digamos, mera *neutralización* de concepto y realidad, de modo que ambos pierdan su peculiaridad y cualidad, tal como la potasa y el ácido se neutralizan en la sal en la medida en que han enromado recíprocamente su oposición. Por el contrario, en esta unidad lo dominante resulta ser el concepto. Pues éste es en sí ya, según su propia naturaleza, esta identidad, y de ahí que engendre por sí mismo como la suya la realidad, en la cual por tanto, puesto que no es su autodesarrollo, no renuncia a nada de sí, sino que en ella se realiza sólo a sí mismo, el concepto, y por eso permanece en unidad consigo en su objetividad. Tal unidad entre el concepto y la realidad es la definición abstracta de la idea.

Ahora bien, así como en teorías del arte se ha hecho uso frecuente de la palabra idea, a la inversa ha habido expertos en arte de grandísimo renombre que se han mostrado sin embargo particularmente hostiles a este término. Lo más reciente e interesante de esta especie es la polémica del señor von Rumohr en sus *Investigaciones italianas*[60]. Parte la misma del interés práctico por el arte, y de ningún modo aborda lo que nosotros llamamos idea. Pues el señor von Rumohr, ignorante de a qué llama idea la filosofía más reciente, confunde la idea con representación* indeterminada y con el ideal abstracto, carente de individualidad, de famosas teorías y escuelas artísticas, en oposición a las formas naturales, determinadas y perfectamente acuñadas según su verdad, las cuales son contrapuestas por él a la idea y al ideal abstracto que por sí mismo se hace el artista. Producir artísticamente según tales abstracciones es por supuesto incorrecto y tan insuficiente como cuando el pensador piensa según representaciones* indeterminadas y en su pensar se queda en un contenido meramente indeterminado. Pero lo que *nosotros* designamos con el término idea está en todos los respectos libre de tal reproche, pues la idea es sin más en sí concreta, una totalidad de determinaciones y bella sólo en cuanto inmediatamente una con la objetividad conforme a ella.

El señor von Rumohr, según lo que dice en sus *Investigaciones italianas* (vol. I, pág. 145 s.), ha hallado «que la belleza comprende, en lo más general y, si se quiere, en el entendimiento moderno, todas las propiedades de las cosas que estimulan satisfactoriamente el sentido de la vista o que, a través de ésta, templan el alma y alegran el espíritu». Estas propiedades deben a su vez dividirse en tres clases, «de las cuales una opera sobre el ojo sensible, otra sobre el sentido propio, supuestamente innato en el hombre, de las relaciones

espaciales, y la tercera primero sobre el entendimiento y luego, mediante el conocimiento, sobre el sentimiento». Esta importantísima tercera determinación debe estribar (pág. 144) en formas que, «enteramente independientes, tanto de lo sensiblemente placentero como de la belleza de la medida, despierten un cierto placer ético-espiritual que derive en parte del regocijo de las representaciones*» (¿aún de las ético-espirituales?) «suscitadas, en parte también directamente del contento que indefectiblemente reporta la mera actividad de un conocimiento claro».

Éstas son las determinaciones principales que este profundo conocedor establece por su parte respecto a lo bello. Para cierto nivel de cultura podrían bastar, pero de ningún modo pueden satisfacer filosóficamente. Pues en lo esencial esta consideración no desemboca más que en el hecho de que el sentido de la vista o el espíritu[61], así como el entendimiento, se *alegran*, el sentimiento es excitado, en que se despierta un placer. Todo gira en torno a tal gozoso despertar. Pero ya Kant puso fin a esta reducción del efecto de lo bello a la sensación, a lo agradable, placentero, yendo más allá del sentimiento de lo bello.

Si de esta polémica volvemos a la consideración de la idea no impugnada por aquélla, ésta implica, como vimos, la *unidad* concreta entre el *concepto* y la *objetividad*.

a) Por lo que a la naturaleza del *concepto como tal* concierne, éste no es en sí mismo la *unidad abstracta* frente a las *diferencias de la realidad*, sino, en cuanto concepto, ya la unidad de diferentes determinidades y con ello totalidad concreta. Así, las representaciones* de hombre, azul, etc., no han de ser llamadas sin más conceptos, sino representaciones* abstracto-generales que sólo devienen concepto cuando en ellas se patentiza que contienen

diferentes aspectos en unidad, al estar constituido el concepto por esta unidad en sí misma determinada; así, p. ej., la representación* «azul», en cuanto color, tiene como concepto suyo la unidad, y unidad ciertamente específica, de claro y oscuro, y la representación* «hombre» abarca las oposiciones de sensibilidad y razón, cuerpo y espíritu, cuando sin embargo el hombre no está compuesto sólo de estos aspectos como ingredientes indiferentes, sino que, según el concepto, contiene éstos en unidad concreta, mediada. Pero hasta tal punto es el concepto unidad absoluta de sus determinidades, que éstas ya no son nada para sí mismas ni pueden extrañarse[62] en singularización autónoma, con lo que abandonarían su unidad. Por eso el concepto contiene todas sus determinidades en forma de esta su unidad y universalidad *ideales*, que constituyen su *subjetividad*, a diferencia de lo real y objetivo. Así, p. ej., el oro tiene un peso específico, determinado color, particular relación con diversos ácidos. Éstas son determinaciones diferentes y, no obstante, sin más en uno. Pues hasta la más minúscula partícula de oro las contiene en inseparable unidad. Para nosotros divergen, pero en sí, según su concepto, están en unidad indivisa. Las diferencias que en sí tiene el concepto verdadero poseen la misma identidad carente de autonomía. La representación* propia, el yo autoconsciente en general, nos ofrece un ejemplo más aproximado. Pues lo que llamamos alma y, más precisamente, yo, es el concepto mismo en su libre existencia. El yo contiene en sí un gran número de las más diferentes representaciones* y pensamientos, es un mundo de representaciones*; pero este contenido infinitamente múltiple, en la medida en que está en el yo, permanece enteramente incorpóreo e inmaterial, y, por así decir, aplastado en esta unidad ideal, como el puro, perfectamente transparente aparecer en sí mismo del yo. Éste

es el modo en que el concepto contiene en unidad ideal sus diferentes determinaciones.

Ahora bien, las determinaciones conceptuales más precisas, que pertenecen al concepto según su propia naturaleza, son lo *universal*, lo *particular* y lo *singular*. Tomadas para sí, cada una de estas determinaciones sería una mera abstracción unilateral. Pero no se dan con esta unilateralidad en el concepto, pues éste constituye su *unidad* ideal. El concepto es, por tanto, lo *universal* que por un lado se niega por sí mismo a la determinidad y a la *particularización*, pero por otro a su vez *supera* al mismo tiempo esta particularidad en cuanto negación de lo universal. Pues en lo particular, que no es más que los aspectos particulares de lo *universal mismo*, lo universal no llega a ningún absolutamente otro, y, por tanto, restaura en lo particular su unidad consigo en cuanto universal. En este retorno a sí el concepto es negación infinita; no negación frente a otro, sino autodeterminación en que permanece en unidad afirmativa que sólo se refiere a sí. De este modo, es la verdadera *singularidad* en cuanto la universalidad que en sus particularidades se encierra sólo consigo misma. Como ejemplo supremo de esta naturaleza del concepto puede valer lo que más arriba hemos señalado brevemente acerca de la esencia del espíritu.

Debido a esta infinitud dentro de sí, el concepto es en sí mismo ya totalidad. Pues es la unidad consigo en el ser-otro y, por tanto, lo libre, que tiene toda negación sólo como autodeterminación y no como limitación extraña por otro. Pero, en cuanto esta totalidad, el concepto contiene ya todo lo que la realidad como tal lleva a manifestación y que la idea devuelve a la unidad mediada. Los que en la idea creen tener algo enteramente distinto al concepto, particular frente a éste, desconocen la naturaleza de la idea y del concepto. Pero al mismo tiempo el concepto se diferencia de la idea por ser la

particularización sólo *in abstracto*, pues la determinidad, en cuanto en el concepto, permanece mantenida en la unidad e ideal universalidad que es el elemento del concepto.

Pero entonces el mismo concepto se queda todavía en la unilateralidad y adolece del defecto de que, aunque en sí mismo la totalidad, sin embargo concede el derecho a desarrollarse libremente sólo al aspecto de la unidad y de la universalidad. Pero, ahora bien, puesto que es inadecuada a la propia esencia del concepto, esta unilateralidad es superada por el concepto según el propio concepto del mismo. Éste se niega como esta unidad y universalidad ideal, y emancipa como autónoma *objetividad* real lo que aquélla encerraba en sí como subjetividad ideal. Su propia actividad hace que el concepto se ponga como la *objetividad*.

b) Considerada para sí, la objetividad no es por tanto ella misma nada distinto a la *realidad del concepto*, pero el concepto en forma de particularización autónoma y *diferenciación real* de todos los momentos, cuya unidad ideal era el concepto en cuanto subjetivo.

Pero, ahora bien, puesto que es sólo el *concepto* el que tiene que darse ser-ahí y realidad en la objetividad, la objetividad deberá llevar en sí misma el *concepto* a la realidad efectiva. Pero el concepto es la *unidad ideal* mediada de sus momentos particulares. Por tanto, la unidad ideal, conforme al concepto, de las particularidades tiene igualmente, dentro de su diferencia real, que restaurarse en estas mismas. Como la particularidad real, también su finitud mediada en idealidad debe existir en ellas. Éste es el poder del concepto, que ni cede ni pierde su universalidad en la dispersa objetividad, sino que revela esta unidad suya precisamente a través de la realidad y en esta misma. Pues su propio concepto es conservar en su otro la unidad consigo. Sólo así es la totalidad efectivamente

real y verdadera.

c) Esta totalidad es la *idea*. Es decir, no es sólo la ideal unidad y subjetividad del concepto, sino de igual modo la objetividad del mismo, pero no la objetividad que se enfrenta al concepto como algo contrapuesto, sino en la que el concepto se refiere a sí como a sí mismo. Según los dos aspectos del concepto, subjetivo y objetivo, la idea es un todo, pero al mismo tiempo la consonancia que eternamente se consuma y consumada, y la unidad mediada, de estas totalidades. Sólo así es la idea la verdad y toda la verdad.

2. El ser ahí-de la idea

Todo lo que existe sólo tiene por tanto verdad en la medida en que es una existencia de la idea. Pues la idea es lo único de veras efectivamente real. En efecto, lo que aparece no es ya verdadero por tener ser-ahí interno o externo y ser en general realidad, sino únicamente porque esta realidad corresponde al concepto. Sólo entonces tiene el ser-ahí realidad efectiva y verdad. Y ciertamente verdad no en el sentido *subjetivo* de que una existencia se muestre conforme a *mis* representaciones*, sino con el significado *objetivo* de que el yo o un objeto externo, una acción, acontecimiento, circunstancia, realiza en su realidad efectiva al concepto mismo. Si esta identidad no se produce, entonces lo que es ahí es sólo una apariencia en la que, en vez del concepto total, sólo se objetiva cualquier aspecto abstracto suyo, el cual, en la medida en que se autonomiza en sí frente a la totalidad y la unidad, puede degenerar hasta la contraposición al concepto verdadero. Así pues, sólo la realidad conforme al concepto es una realidad verdadera, es decir, verdadera porque en ella

accede a la existencia la idea misma.

3. La idea de lo bello

Ahora bien, si hemos dicho que la belleza es idea, entonces *belleza* y *verdad* son por una parte *lo mismo*. Es decir, lo bello debe ser verdadero en sí mismo. Pero, más precisamente, lo verdadero se *diferencia* igualmente de lo bello. Es decir, la idea es *verdadera* en cuanto es como idea según su en-sí y su principio universal, y como tal es pensada. En tal caso es para el pensamiento no su existencia sensible y externa, sino en ésta sólo la *idea universal*. Pero la idea debe realizarse también exteriormente y cobrar existencia determinada dada como objetividad natural y espiritual. Lo verdadero que es como tal, también existe. Ahora bien, en cuanto que en este ser-ahí exterior suyo es inmediatamente para la consciencia y el concepto permanece inmediatamente en unidad con su manifestación externa, la idea no es sólo verdadera, sino *bella*. Lo *bello* se determina por tanto como la *apariencia* sensible de la idea. Pues lo sensible y objetivo en general no conserva en sí ninguna autonomía en la belleza, sino que tiene que renunciar a la inmediatez de su *ser*, pues este ser sólo es ser-ahí y objetividad del concepto, y está puesto como una realidad que lleva a representación** al *concepto* como en unidad con su objetividad y por tanto a la idea misma en este ser-ahí objetivo que sólo vale como apariencia del concepto.

a) Por esta razón, tampoco es, pues, posible para el entendimiento aprehender la belleza, dado que el entendimiento, en vez de penetrar hasta esa unidad, nunca hace sino atenerse a las diferencias de ésta en separación autónoma, en la medida en que la realidad es algo

enteramente distinto de la idealidad, lo sensible algo enteramente distinto del concepto, lo objetivo algo enteramente distinto de lo subjetivo, y tales oposiciones no admiten unificación. Así, el entendimiento siempre se queda en lo finito, unilateral y no verdadero. Por el contrario, lo bello es en sí mismo *infinito* y libre. Pues, aunque puede tratarse de un contenido particular y por tanto a su vez limitado, éste debe no obstante aparecer en su ser-ahí como totalidad en sí infinita y como *libertad*, pues lo bello es siempre el concepto, el cual no contraría a su objetividad ni se entrega por tanto a la oposición de finitud y abstracción unilaterales frente a la misma, sino que se encierra con su objetualidad y es en sí infinito debido a esta inmanente unidad y completud. De igual modo, el concepto, animando dentro de su ser-ahí real al mismo, es por ello en esta objetividad libre *en su propio seno* mismo. Pues en lo bello el concepto no le consiente a la existencia externa seguir leyes propias para sí misma, sino que determina por sí *su* articulación y figura aparentes, las cuales, como concordancia del concepto consigo mismo en su ser-ahí, constituyen precisamente la esencia de lo bello. Pero el nexo y la fuerza de la cohesión son la subjetividad, la unidad, el alma, la individualidad.

b) Por eso lo bello, cuando lo consideramos en relación con el espíritu *subjetivo*, no es ni para la inteligencia no libre que persiste en su *finitud*, ni para la finitud del querer.

En cuanto inteligencia finita, sentimos los objetos internos y externos, los observamos, los percibimos sensiblemente, los dejamos acceder a nuestra intuición, representación*, e incluso a las abstracciones de nuestro entendimiento pensante, el cual les da la forma abstracta de la universalidad. Ahora bien, la finitud y ausencia de libertad radican aquí en la presuposición de las cosas como autónomas. Por tanto, nos

regimos por las cosas, las dejamos hacer y que hagan nuestra representación*, etc., prisionera de la creencia en las cosas, pues sólo estamos convencidos de aprehender correctamente los objetos cuando nos comportamos pasivamente y limitamos toda nuestra actividad a lo formal de la atención y de la abstención negativa de nuestras imaginaciones, opiniones preconcebidas y prejuicios. Con esta unilateral libertad de los objetos se plantea inmediatamente la falta de libertad de la aprehensión subjetiva. Pues para ésta el contenido está *dado*, y en lugar de autodeterminación subjetiva aparecen la mera recepción y la asunción de lo dado tal como se da en cuanto objetividad. La verdad sólo se podrá lograr mediante el sometimiento de la subjetividad.

Lo mismo sucede, aunque a la *inversa*, con el *querer* finito. Aquí los intereses, fines e intenciones residen en el *sujeto*, el cual quiere hacerlos valer frente al ser y las propiedades de las cosas. Pues sus decisiones sólo pueden ejecutarse en la medida en que aniquile los objetos, o bien los altere, elabore, informe, supere sus cualidades o las deje operar unas sobre otras, el agua, p. ej., sobre el fuego, el fuego sobre el hierro, el hierro sobre la madera, etc. Es ahora por tanto a las cosas a las que se priva de su autonomía, pues el sujeto las pone a su servicio y las considera y trata como *útiles*, es decir, como objetos que tienen su concepto y fin no en sí, sino en el sujeto, de modo que su esencia propiamente dicha está constituida por su referencia, por cierto que de servicio, a los fines subjetivos. Sujeto y objeto han intercambiado sus papeles. Los objetos han devenido no libres, los sujetos libres.

Pero, de hecho, en ambas relaciones *ambos* lados son finitos y unilaterales, y su libertad una libertad meramente presunta.

En lo *teórico*, el *sujeto* es finito y no libre debido a las cosas,

cuya autonomía se presupone; en lo *práctico*, debido a la unilateralidad, la lucha y la contradicción interna entre los fines y los impulsos y pasiones suscitados desde fuera, así como debido a la resistencia, nunca enteramente vencida, de los objetos. Pues la separación y la oposición de ambos lados, de los objetos y de la subjetividad, constituyen el presupuesto en esta relación, y son contempladas como el verdadero concepto de la misma.

El *objeto* adolece de la misma finitud y ausencia de libertad en ambas relaciones. En lo *teórico*, su autonomía, aunque presupuesta, es sólo una libertad aparente. Pues la objetividad como tal sólo *es*, sin que su concepto sea *para ella* como unidad y universalidad subjetivas dentro de ella. Está fuera de ella. En esta exterioridad del concepto, todo objeto existe por tanto como mera particularidad vuelta con su multiplicidad hacia fuera y que aparece en relaciones infinitamente multilaterales a merced del nacer, alterar, de la coacción y la destrucción por obra de otros. En la relación *práctica* esta dependencia es puesta explícitamente como tal, y la resistencia de las cosas frente a la voluntad no deja de ser relativa, sin tener en sí el poder de autonomía última.

c) Pero, ahora bien, la consideración y el ser-ahí de los objetos como *bellos* es la unificación de ambos puntos de vista, pues supera la unilateralidad de los dos tanto respecto al sujeto como a su objeto, y, por tanto, la finitud y carencia de libertad de éstos.

Pues por el lado de la referencia *teórica* el *objeto* no es tomado meramente como objeto singular que es, el cual por tanto tiene su concepto subjetivo fuera de su objetividad y en su realidad particular transcurre y se dispersa múltiplemente en relaciones externas según las más diversas orientaciones, sino que el objeto *bello* deja que en su existencia aparezca su

propio concepto como realizado, y en sí mismo muestra la unidad y la vitalidad subjetivas. Por eso es por lo que el objeto ha invertido hacía sí la orientación hacia fuera, cancelado la dependencia de otro y transformado, para la consideración, la finitud no libre en infinitud libre.

Pero en la referencia al objeto el yo deja igualmente de ser sólo la abstracción del atender, del intuir sensible, del observar y del disolver las intuiciones y observaciones singulares en pensamientos abstractos. En este objeto deviene en sí mismo concreto, pues hace para sí la unidad del concepto y la realidad, la unificación de los lados hasta aquí escindidos en yo y objeto, y por tanto abstractos, en su concreción misma.

Igualmente, respecto a la relación *práctica*, frente a la consideración de lo bello, como ya antes vimos más por extenso, el deseo se retrae; el sujeto supera sus fines frente al objeto y considera a éste como autónomo en sí, como autofin. Con ello se disuelve la referencia meramente finita del objeto, en la cual éste servía como útil medio de ejecución a fines exteriores y, ante la ejecución de los mismos, o bien se defendía de manera carente de libertad, o bien se veía constreñido a asumir en sí el fin extraño. Al mismo tiempo, también ha desaparecido la relación no libre del sujeto práctico, pues ya no se diferencia en intenciones subjetivas, etc., y su material y medios, ni en la relación finita del mero deber-ser se queda en la ejecución de intenciones subjetivas, sino que tiene ante sí el concepto y el fin perfectamente realiza.

Por eso la consideración de lo bello es de índole liberal, un dejar hacer a los objetos como en sí libres e infinitos, y no el quererlos poseer y el beneficiarse de ellos como útiles para necesidades e intenciones finitas, de modo que tampoco el

objeto en cuanto bello aparece presionado y constreñido por nosotros, ni combatido y vencido por las demás cosas externas.

Pues, según la esencia de lo bello, en el *objeto bello* tanto el concepto, el fin y el alma del mismo, como su determinidad, multiplicidad y realidad externas en general deben aparecer como obra de él mismo y no por obra de otro, pues —como vimos— sólo tiene verdad como unidad y congruencia entre el ser-ahí determinado y la esencia y el concepto auténticos. Más aún, puesto que el concepto mismo es lo concreto, su realidad aparece también sin más como una conformación completa cuyas partes singulares se muestran asimismo como en animación y unidad ideales. Pues la concordancia entre concepto y apariencia es compenetración total. Por ello la forma y la figura externas no permanecen separadas del material externo e impresas mecánicamente en éste con otros fines, sino que aparecen como la forma inherente a la realidad y que se configura según el concepto de la misma. Pero, finalmente, aunque los aspectos, partes, miembros particulares del objeto bello también concuerdan en unidad ideal y dejan aparecer esta unidad, sin embargo la congruencia debe hacerse visible en ellos sólo de tal modo que conserven, uno frente a otro, la apariencia de libertad autónoma; es decir, que no deben tener, como en el *concepto como tal*, una unidad *sólo* ideal, sino también ostentar el aspecto de realidad autónoma. En el objeto bello deben darse las dos cosas: la *necesidad*, puesta por el concepto, en la copertenencia de los lados particulares, y la apariencia de su *libertad* como partes resultantes para sí y *no sólo* para la *unidad*. La necesidad como tal es la referencia de lados que están de tal modo encadenados recíprocamente, según su esencia, que están puestos uno inmediatamente con el otro. Tal necesidad no puede ciertamente faltar en los objetos

bellos, pero no puede presentarse en forma de necesidad misma, sino que debe ocultarse tras la apariencia de contingencia inintencionada. Pues de lo contrario las partes reales particulares pierden la posición de ser ahí también en virtud de su propia realidad efectiva, y aparecen sólo al servicio de su unidad ideal, a la cual permanecen abstractamente sometidas.

Con esta libertad e infinitud que comportan el concepto de lo bello así como la objetividad bella y su consideración subjetiva, el ámbito de lo bello se sustrae a la relatividad de las relaciones finitas, y es elevado al reino absoluto de la idea y de su verdad.

2. Lo bello natural

Lo bello es la idea como unidad inmediata del concepto y su realidad, pero la idea en la medida en que esta unidad suya es ahí inmediatamente con apariencia sensible y real.

Ahora bien, el ser-ahí más próximo de la idea es la *naturaleza*, y la primera belleza la *belleza natural*.

A) Lo bello natural como tal

1. La idea como vida

En el mundo natural debemos al punto hacer una distinción respecto al modo y manera en que el concepto, para ser en cuanto idea, cobra existencia en su realidad.

a) *En primer lugar*, tanto se sumerge el concepto inmediatamente en la objetividad, que no aparece como ideal unidad subjetiva misma, sino que ha pasado sin alma a la materialidad sensible enteramente. De esta índole son los cuerpos *particulares* singularizados sólo mecánicos y físicos. Un metal, p. ej., es en sí mismo ciertamente una multiplicidad de cualidades mecánicas y físicas; pero cada partícula las tiene en sí de igual modo. A tal cuerpo le falta una articulación, de tal modo que cada una de las diferencias tendría para sí una

existencia material particular, como también carece de la negativa unidad ideal de estas diferencias, la cual se revelaría como animación. La diferencia es sólo una pluralidad abstracta y la unidad la indiferente[63] de la igualdad[64] de las mismas cualidades.

Éste es el primer modo de existencia del concepto. Sus diferencias no tienen ninguna existencia autónoma y su unidad ideal no surge como ideal; por lo que tales cuerpos singularizados son en sí mismos, pues, existencias deficientemente abstractas.

b) Por el contrario y *en segundo lugar*, naturalezas superiores dejan libres las diferencias conceptuales, de modo que cada una es ahí para sí misma fuera de la otra. Sólo aquí se muestra la verdadera naturaleza de la objetividad, a saber. La objetividad es precisamente esta dispersión autónoma de las diferencias del concepto. Ahora bien, en esta fase el concepto se hace valer de tal modo que, en la medida en que es la totalidad de sus determinidades la que se hace real, los cuerpos particulares, aunque cada uno tiene por sí autonomía de ser-ahí, sin embargo se encierran en *uno y el mismo sistema*. De tal índole es, p. ej., el sistema solar. El sol, los cometas, la luna y los planetas aparecen por una parte como cuerpos celestes autónomos diferentes entre sí; pero por otra parte sólo son lo que son debido a su determinada posición dentro de un sistema total de cuerpos. Su clase específica de movimiento así como sus propiedades físicas sólo pueden deducirse a partir de su relación en este sistema. Esta conexión es la que constituye su unidad interna, la cual refiere entre sí y cohesiona las existencias particulares.

No obstante, el concepto no se queda en esta unidad, *que es en* sí meramente, de los cuerpos particulares autónomamente existentes. Pues, lo mismo que sus diferencias, también su

unidad, que se refiere a sí misma, tiene que devenir real. Ahora bien, la unidad se diferencia de la exterioridad recíproca de los cuerpos particulares objetivos y tiene por tanto en esta fase, frente a la exterioridad recíproca misma, una existencia real, corporalmente autónoma. En el sistema solar, p. ej., el sol existe como esta unidad del sistema frente a las diferencias reales del mismo. Pero tal existencia de la unidad ideal es ella misma todavía de índole deficiente, pues por una parte sólo deviene real como referencia y relación de los cuerpos particulares autónomos, y por otra, en cuanto *un* cuerpo del sistema que representa a la unidad como tal, se contrapone a las diferencias reales. Si queremos considerarlo como alma de todo el sistema, el sol tiene él mismo todavía una subsistencia autónoma fuera de los miembros que son la explicación de este alma. El mismo no es más que *un* momento del concepto, el de la unidad, a *diferencia* de la particularización real por la que la unidad permanece sólo *en sí* y por tanto abstracta. Tal, pues, como sin duda el sol es también, según su cualidad física, lo sin más idéntico, lo que ilumina, el cuerpo luminoso como tal, pero tampoco más que esta identidad abstracta. Pues la luz es simple, indiferenciada apariencia en sí. Así, en el sistema solar encontramos ciertamente el concepto mismo devenido real y la totalidad de sus diferencias explicitada, pero también aquí sigue el concepto sumergido en su realidad, pues todo cuerpo deja que aparezca *un* momento particular, no se presenta como su idealidad y su ser-para-sí interno. La forma decisiva de su ser-ahí sigue siendo la autonomía exterioridad recíproca de sus momentos.

Pero de la verdadera existencia del concepto forma parte el hecho de que las *diversidades reales*, es decir, la realidad de las diferencias autónomas y de la unidad asimismo autónomamente objetivada como tal, sean ellas mismas

devueltas a la unidad; el hecho por tanto de que tal todo de diferencias naturales por un lado explicite al concepto como real exterioridad recíproca de sus determinidades, pero por otro ponga en cada particular como superada la autonomía en sí conclusa y deje que la idealidad en que las diferencias son reconducidas a la unidad subjetiva se presente en ellas como su animación universal. Ya no son entonces *partes* que meramente se conectan y relacionan entre sí, sino *miembros*; es decir, no son ya existentes para sí separadamente, sino que sólo tienen verdadera existencia en su unidad ideal. Sólo en tal articulación orgánica habita en los miembros la unidad ideal del concepto que es su sustentadora y su alma inmanente. El concepto ya no está sumergido en la realidad, sino que en ésta emerge a la existencia como la identidad y la universalidad internas mismas, que constituyen su esencia.

c) Únicamente este *tercer* modo de manifestación de la naturaleza es un ser-ahí de la *idea*, y la idea en cuanto natural es la *vida*. La naturaleza inorgánica muerta no es conforme a la idea, y sólo la orgánico-viva es una realidad efectiva de la misma. Pues en la vitalidad se da como real, *en primer lugar*, la realidad de las diferencias del concepto; pero, *en segundo lugar*, la negación de las mismas en cuanto diferentes de manera meramente real, pues la subjetividad ideal del concepto se somete a esta realidad; *en tercer lugar*, lo anímico en cuanto manifestación afirmativa del concepto en su corporeidad, en cuanto forma infinita que tiene el poder de mantenerse como forma en su contenido.

α) Si le preguntamos a nuestra consciencia ordinaria respecto a la vitalidad, entonces en ésta tenemos por un lado la representación* del cuerpo, por otro la del alma. A ambas les atribuimos diferentes cualidades peculiares. Esta *diferenciación* entre alma y cuerpo es de gran importancia también para la consideración filosófica, y aquí tenemos

asimismo que asumirla. Pero el interés igualmente importante del conocimiento afecta a la *unidad* de alma y cuerpo, la cual desde siempre ha opuesto las máximas dificultades al discernimiento conforme al pensamiento. En virtud de esta unidad es la vida precisamente una primera manifestación natural de la idea. Debemos por tanto concebir la identidad de alma y cuerpo, no como mera *conexión*, sino de modo más profundo. Es decir, tenemos que contemplar el cuerpo y su articulación como la existencia de la articulación sistemática del concepto mismo, el cual en los miembros del organismo vivo da a sus determinidades un ser-ahí natural externo, tal como en un estadio subordinado éste es ya el caso en el sistema solar. Ahora bien, dentro de esta existencia real el concepto se eleva asimismo a la unidad ideal de todas estas determinidades, y esta unidad ideal es el alma. Ésta es la unidad sustancial y la universalidad impregnante, la cual es asimismo simple referencia a sí y subjetivo ser-para-sí. La unidad de alma y cuerpo debe tomarse en este sentido superior, a saber. No son diferencias concurrentes, sino una y la misma totalidad de las mismas determinaciones; y así como la idea en general sólo puede ser captada como el concepto que en su realidad es para sí como concepto, del cual forma parte tanto la diferencia como la unidad de ambos —del concepto y su realidad—, así también la vida ha de reconocerse sólo como la unidad del alma y su cuerpo. La unidad, tanto subjetiva como sustancial, del alma dentro del cuerpo mismo se muestra, p. ej., como la sensación. La sensación del organismo vivo no pertenece autónomamente sólo a una parte particular, sino que es esta simple unidad ideal de todo el organismo. Esta pasa por todos los miembros, está por doquier en cientos y cientos de puntos, y sin embargo en el mismo organismo no hay varios miles de sentientes, sino sólo uno, *un* sujeto. Dado que contiene tal diferencia

entre la existencia real de los miembros y el alma que en éstos es simplemente para sí, y, sin embargo, asimismo esta diferencia como unidad mediada, la vitalidad de la naturaleza orgánica es io superior frente a la naturaleza inorgánica. Pues sólo lo vivo es idea y sólo la idea lo verdadero. Ciertamente también en lo orgánico puede esta verdad ser perturbada en la medida en que el cuerpo no consume completamente su idealidad y animación, como, p. ej., en el caso de la enfermedad. Entonces el concepto no domina como poder único, sino que otros poderes comparten el dominio. Pero tal existencia es entonces una vitalidad mala y raquítica que todavía vive sólo porque la inadecuación entre concepto y realidad no es absolutamente radical, sino sólo relativa. Pues, si ya no se diese ninguna concordancia entre ambos, si al cuerpo le faltase de todo punto la auténtica articulación, así como la verdadera idealidad de ésta, entonces la vida se transformaría al punto en la muerte, que hace que se descomponga autónomamente lo que la animación mantiene en unidad indivisa.

β) Si ahora dijéramos que el alma es la totalidad del concepto como la unidad ideal en sí subjetiva, que el cuerpo articulado es en cambio la misma totalidad, pero como la glosa y la recíproca exterioridad sensible de todos los aspectos particulares, y que ambos están puestos en la vitalidad como en *unidad*, en esto habría por supuesto una contradicción. Pues la unidad ideal no sólo *no* es la recíproca exterioridad sensible en que cada particularidad tiene una subsistencia autónoma y una peculiaridad conclusa, sino que es lo directamente opuesto a tal realidad exterior. Pero la contradicción misma es precisamente que lo opuesto deba ser lo idéntico. Pero quien pretenda que no existe nada que en sí lleve una contradicción como identidad de opuestos, con ello postula que nada vivo existe. Pues la fuerza de la vida y, más

aún, el poder del espíritu consisten precisamente en poner en sí, soportar y vencer la contradicción. Este poner y disolver la contradicción entre unidad ideal y real exterioridad recíproca de los miembros constituye el proceso constante de la vida, y la vida sólo es como *proceso*. El proceso vital abarca la doble actividad de, por una parte, llevar constantemente a existencia sensible las diferencias reales de todos los miembros y determinidades del organismo, pero, por otra, si éstos quieren coagularse en particularización autónoma y recluirse unos frente a otros en rígidas diferencias, hacer valer en ellos su idealidad universal, que es su vivificación. Éste es el idealismo de la vitalidad. Pues no sólo la filosofía es acaso idealista, sino que ya la naturaleza, en cuanto vida, hace fácticamente lo mismo que la filosofía idealista consuma en su campo espiritual. Pero sólo las dos actividades en uno, la realización constante de las determinidades del organismo, así como el poner idealmente en su unidad subjetiva las dadas realmente, es el proceso completo de la vida, cuyas más precisas formas no podemos nosotros considerar aquí. Mediante esta unidad de la doble actividad, son todos los miembros del organismo constantemente mantenidos y devueltos a la idealidad de su vivificación. Al punto muestran pues también esta idealidad los miembros en el hecho de que su unidad vivificada no les es indiferente, sino, por el contrario, la única sustancia en y a través de la cual pueden conservar su individualidad particular. Esto precisamente constituye la diferencia esencial entre parte de un todo y miembro de un organismo. Las partes particulares, p. ej., de una casa, las piedras, las ventanas, etc., singulares, permanecen las mismas formen o no conjuntamente una casa; la asociación con otras les es indiferente, y el concepto les resulta una forma meramente exterior que no vive en las partes reales para elevarlas a la idealidad de una unidad subjetiva. En cambio, los miembros

de un organismo ciertamente tienen igualmente realidad externa, pero hasta tal punto es el concepto su propia esencia inherente, que no les está impreso como forma sólo exteriormente unificante, sino que es lo que constituye su única subsistencia. Por eso no tienen los miembros ninguna realidad tal como las piedras de un edificio o los planetas, lunas, cometas, en el sistema planetario, sino una existencia puesta idealmente dentro del organismo, a despecho de toda la realidad. La mano amputada, p. ej., pierde su subsistencia autónoma; no permanece como estaba en el organismo; su flexibilidad, movimiento, figura, color, etc., se alteran; así, entra en descomposición y toda su existencia se disuelve. Sólo tiene subsistencia como miembro del organismo, realidad sólo en cuanto constantemente devuelta a la unidad ideal. En esto consiste el modo superior de la realidad dentro del organismo vivo; lo real, lo positivo, se pone siempre negativa e idealmente, mientras que al mismo tiempo esta idealidad es precisamente el perdurar y el elemento del subsistir para las diferencias reales.

γ) La realidad que la idea en cuanto vitalidad natural obtiene es por ello realidad *aparente*. Apariencia no significa en efecto otra cosa que el hecho de que una realidad existe, aunque no tiene inmediatamente su ser en sí misma, sino que está puesta al mismo tiempo negativamente en su ser-ahí. Pero, ahora bien, la negación de los miembros que inmediatamente son ahí exteriormente no tiene sólo el respecto negativo, como la actividad del idealizar, sino que en esta negación hay al mismo tiempo ser-para-sí afirmativo. Hasta aquí hemos considerado como lo afirmativo lo real particular en su particularidad conclusa. Pero en lo vivo se niega esta autonomía, y únicamente la unidad ideal dentro del organismo corpóreo tiene el poder de referencia afirmativa a sí misma. El alma ha de ser aprehendida como esta idealidad

en su negar igualmente afirmativa. Si por tanto es el alma la que aparece en el cuerpo, esta apariencia es al mismo tiempo afirmativa. Se revela ciertamente como el poder frente a la particularización autónoma de los miembros, pero es también la conformadora de éstos, pues contiene como interno e ideal lo que exteriormente se estampa en las formas y en los miembros. De modo que lo que aparece en lo externo es esto interno positivo; lo externo que permanece sólo exterior no sería sino una abstracción y una unilateralidad. Pero en el organismo vivo tenemos algo externo en que aparece lo interno, pues lo externo se muestra en sí mismo como esto interno que es su concepto. A su vez, de este concepto forma parte la realidad en que él aparece como concepto. Pero, ahora bien, puesto que en la objetividad el concepto como concepto es la subjetividad que se refiere a sí, que es *para sí* en su realidad, la vida sólo existe como *viviente*, como sujeto singular. Sólo la vida ha encontrado este punto de unidad negativo; éste es negativo porque el ser-para-sí subjetivo sólo puede emerger a través del poner idealmente las diferencias reales como *sólo reales*, pero con las cuales está, pues, vinculada al mismo tiempo la unidad subjetiva, afirmativa, del ser-para-sí. Es de gran importancia subrayar este aspecto de la subjetividad. La vida sólo es efectivamente real como subjetividad viva singular.

Si a continuación preguntamos en qué puede reconocerse la idea de la vida dentro de los individuos vivos efectivamente reales, la respuesta es la siguiente. *En primer lugar*, la vitalidad debe ser real como totalidad de un organismo corpóreo, pero que, *en segundo lugar*, no aparece como algo estático, sino como proceso en sí ininterrumpido del idealizar en que precisamente se revela el alma viva. *En tercer lugar*, esta totalidad no es determinada y alterable desde fuera, sino que se configura y procesa a partir de sí, y en ello está siempre

referida a sí como unidad subjetiva y como auto-fin.

Esta autonomía en sí libre de la vitalidad subjetiva se muestra primordialmente en el *automovimiento*. Los cuerpos inertes de la naturaleza inorgánica tienen su espacialidad fija, son uno con su lugar y están ligados a él o movidos desde fuera. Pues su movimiento no procede de ellos mismos, y si en ellos surge, aparece por tanto como un efecto extraño a ellos que les provoca el afán reactivo por superarlo. Y aunque el movimiento de los planetas, etc., no aparece como choque externo y como de índole extraña a los cuerpos, sin embargo está ligado a una ley fija y a la abstracta necesidad de ésta. Pero en su libre automovimiento el animal vivo niega por sí mismo el estar-ligado a un lugar determinado, y es la liberación continua del sensible ser-uno con tal determinidad. Igualmente es, en su movimiento, la superación, aunque sólo relativa, de la abstracción en las clases determinadas de movimiento, de su rumbo, velocidad, etc. Pero más precisamente todavía, en su organismo el animal tiene por sí mismo espacialidad sensible, y la vitalidad es automovimiento dentro de esta realidad misma, como circulación de la sangre, movimiento de los miembros, etc.

Pero no es el movimiento la única exteriorización de la vitalidad. El libre resonar de la voz animal, de la que carecen los cuerpos inorgánicos, pues sólo crujen y suenan debido a choque extraño, es ya una expresión superior de la subjetividad animada. Pero la actividad idealizadora se muestra aquí del modo más radical en el hecho de que, por un lado, el individuo vivo ciertamente se recluye en sí frente a la restante realidad, mientras que, por otro lado, hace asimismo *para sí q* 1 mundo externo, ora teóricamente mediante la vista, etc., ora prácticamente en la medida en que somete las cosas externas, se aprovecha de ellas, las asimila en el proceso de nutrición, y así se reproduce a sí mismo constantemente

como individuo en su otro y ciertamente en organismos más robustecidos en intervalos más determinadamente separados entre la urgencia, el consumo y la satisfacción y saciedad.

Todas estas son actividades en las que el concepto de la vitalidad accede a manifestación en individuos animados. Ahora bien, esta idealidad no es sólo *nuestra* reflexión, sino que se da *objetivamente* en el sujeto vivo mismo cuyo ser-ahí podemos por tanto llamar un idealismo objetivo. En cuanto esto ideal, el alma *se* hace aparecer, pues rebaja constantemente a apariencia la realidad *sólo* externa del cuerpo y por tanto se manifiesta ella misma objetivamente en la corporeidad.

2. La vitalidad natural en cuanto bella

Ahora bien, la vitalidad en la naturaleza es *bella* en cuanto la idea sensiblemente objetiva, en la medida en que lo verdadero, la idea, es ahí en su más primitiva forma natural como vida inmediatamente en conforme realidad efectiva singular. No obstante, en virtud de esta inmediatez sólo sensible, lo bello natural vivo no es ni bello *para sí* mismo ni *por sí* mismo *producido* como bello y por mor de la apariencia bella. La belleza natural sólo es bella para otro, es decir, *para nosotros*, para la *consciencia* que aprehende la belleza. Surge por tanto la pregunta de por qué modo y a través de qué se nos aparece, pues, como *bella* la vitalidad en su ser-ahí inmediato.

a) Si, en primer lugar, consideramos lo vivo en su producirse y conservarse prácticos, lo primero que salta a la vista es el *movimiento arbitrario*. Contemplado como movimiento en general, no es sino la libertad enteramente abstracta de alteración temporal de lugar, en la cual el animal

es evidencia como de todo punto arbitrario y su movimiento como contingente. En cambio, ciertamente la música, la danza tienen también en sí movimiento; pero éste no es sólo contingente y arbitrario, sino en sí mismo conforme a ley, determinado, concreto y pautado, aunque hagamos enteramente abstracción del significado cuya bella expresión es. Más aún, si contemplamos el movimiento animal como realización de un fin interno, también éste, en cuanto impulso suscitado, es de todo punto contingente y un fin enteramente limitado. Pero si avanzamos y juzgamos el movimiento como obrar y cooperar conforme a fin de todas las partes, tal modo de consideración deriva sólo de la actividad de nuestro entendimiento. El mismo caso se presenta si reflexionamos sobre cómo satisface el animal sus necesidades, se alimenta, consigue el sustento, lo consume, lo digiere y en general consuma todo lo necesario para su autoconservación. Pues también aquí o bien tenemos sólo la visión externa de apetitos singulares y sus satisfacciones arbitrarias y contingentes —en cuyo caso, podemos agregar, la actividad interna del organismo no accede a la intuición—; o bien todas estas actividades y sus modos de exteriorización devienen objeto del entendimiento, el cual se esfuerza por entender lo conforme a fin en ello, la concordancia entre los fines animales internos y los órganos que los realizan.

Ni la intuición sensible de los apetitos contingentes singulares, los movimientos y las satisfacciones arbitrarios, ni la consideración intelectiva de la conformidad a fin del organismo, hacen para nosotros de la vitalidad animal lo bello natural, sino que la *belleza* afecta a la apariencia de la figura singular tanto en reposo como en movimiento, prescindiendo tanto de su conformidad a fin para la satisfacción de las necesidades como de la contingencia enteramente singularizada del moverse. Pero la belleza sólo puede

incumbir a la *figura*, pues únicamente ésta es la apariencia exterior, en la cual el idealismo objetivo de la vitalidad deviene para nosotros en cuanto dotados de intuición y de consideración sensible. El pensamiento aprehende este idealismo en su *concepto* y lo hace para sí según su *universalidad*, pero la consideración de la belleza según su *realidad aparente*. Y esta realidad es la figura externa del organismo articulado, el cual es para nosotros tanto algo que es ahí como algo *aparente*, pues la multiplicidad meramente real de los miembros particulares debe ser puesta como apariencia en la totalidad *animada* de la figura.

b) Según el concepto de vitalidad ya elucidado, resultan como manera más precisa de este aparecer los siguientes puntos: la figura es extensión espacial, delimitación, figuración diferentes en cuanto a formas, coloración, movimiento, etc., y una multiplicidad de tales diferencias. Pero, ahora bien, si el organismo debe revelarse como animado, debe mostrarse que no es en esta *multiplicidad* donde tiene su verdadera existencia. Esto sucede de tal manera que las distintas partes y modos de la apariencia que para nosotros son como sensibles se integran al mismo tiempo en un todo y aparecen por tanto como un *individuo* que es algo uno y que tiene estas particularidades, aunque como diferentes, sin embargo como congruentes.

α) Pero esta unidad debe *en primer lugar* patentizarse como identidad *inintencionada* y, por tanto, no hacerse valer como abstracta conformidad a fin. Las partes no deben acceder a la intuición sólo como medio para un fin determinado y como al servicio de éste, ni pueden renunciar mutuamente a su diferenciación en construcción y figura.

β) Por el contrario, los miembros, *en segundo lugar*, tienen para la intuición la apariencia de la *contingencia*, es decir, que

en uno no está también puesta la determinidad del otro. Ninguno tiene esta o aquella figura porque la tenga el otro, como tal es el caso, p. ej., en la regularidad como tal. En la regularidad cualquier determinidad abstracta determina la figura, el tamaño, etc., de todas las partes. Las ventanas de un edificio, o al menos las de una misma fila, p. ej., son todas del mismo tamaño; asimismo, en un regimiento de tropas regulares los soldados van vestidos de la misma manera. Aquí las partes particulares de la vestimenta, su forma, color, etc., no aparecen como recíprocamente contingentes, sino que una tiene su forma determinada en virtud de la otra. Ni tampoco la diferencia de formas ni su autonomía peculiar afirman aquí su derecho. En el individuo orgánico-vivo esto es enteramente distinto. En él todas las partes son diferentes, la nariz de la frente, la boca de las mejillas, el pecho del cuello, los brazos de las piernas, etc. Ahora bien, puesto que para la intuición ningún miembro tiene la figura de otro, sino su forma peculiar, la cual no está en absoluto determinada por otro miembro, los miembros aparecen como en sí autónomos y por ello recíprocamente libres y contingentes. Pues la conexión material no afecta a su forma como tal.

γ) Pero, ahora bien, *en tercer lugar*, para la intuición debe no obstante devenir visible en esta autonomía una conexión interna, si bien la unidad no puede ser, como sucedía en la regularidad, abstracta y exterior, sino que, en vez de cancelarlas, debe más bien provocar y conservar las particularidades peculiares. Esta identidad no se le presenta sensible e inmediatamente a la intuición como la diferenciación entre los miembros, y resulta por tanto una necesidad y una congruencia secretas, *internas*. Pero en cuanto *sólo* internas y no también exteriormente visibles, habría que aprehenderlas sólo mediante el pensamiento, y se sustraerían por entero a la intuición. Pero entonces carecerían

sin embargo de la apariencia de lo bello, y el intuir no vería ante sí en lo vivo la idea como realmente manifestándose. La unidad debe por tanto emerger también a lo externo, si es que, en cuanto animadora ideal, no debe ser meramente sensible y espacial. En el individuo aparece como la idealidad universal de sus miembros, que constituye la base de apoyo y sostén, el *subjectum* del sujeto vivo[65]. En el viviente orgánico esta unidad subjetiva surge como el sentimiento. El alma se muestra como *alma* en el sentimiento y en la expresión de éste. Pues para ella no tiene ninguna verdad la mera yuxtaposición de los miembros, y para su idealidad subjetiva no se da la pluralidad de las formas espaciales. Ciertamente presupone la multiplicidad, la conformación peculiar y la articulación orgánica de las partes; pero puesto que en éstas surgen el alma sentiente y su expresión, la omnipresente unidad interna aparece precisamente como la superación de las meras autonomías reales, las cuales ahora ya no se representan** únicamente a sí mismas, sino su animación sentiente.

c) Pero ante todo la expresión del sentimiento anímico no da ni la visión de una necesaria copertenencia de los miembros particulares entre sí ni la intuición de la necesaria identidad de la articulación *real* y de la unidad *subjetiva* del sentimiento como tal.

α) Ahora bien, si, no obstante, la figura debe dejar, en cuanto figura, que esta congruencia interna y su necesidad se manifiesten, la conexión puede ser para nosotros como el *hábito* de la yuxtaposición de tales miembros, la cual produce un cierto tipo y las imágenes repetidas de este tipo. Sin embargo, el hábito no es a su vez él mismo sino una *necesidad* meramente *subjetiva*. Según este criterio, podemos hallar feos, p. ej., los animales porque muestren un organismo que se

aparte de nuestras intuiciones habituales o las contradiga. Es por eso que llamamos raros a los organismos animales en la medida en que el modo de combinación de sus órganos cae fuera del ya visto a menudo y por tanto corriente: los peces, p. ej., cuyo tronco desmesuradamente grande acaba en una breve cola y cuyos ojos están juntos en un lado. En las plantas estamos ya habituados a diversas desviaciones, aunque los cactus, p. ej., con sus espinas y la más rectilínea conformación de sus angulados brazos, pueden parecemos asombrosos. Quien tenga una formación y un conocimiento polifacéticos en historia natural conocerá a este respecto de la manera más precisa las partes singulares tanto como llevará también en la memoria la mayor cantidad de tipos según su copertenencia, de modo que se encontrará con pocas cosas desacostumbradas.

β) Una indagación más profunda en esta concordancia puede en tal caso, *en segundo lugar*, dotar de perspicacia y habilidad para, a partir de un miembro *singularizado*, reconstruir en seguida *toda* la figura a que debe pertenecer. A este respecto fue famoso, p. ej., Cuvier[66], pues con sólo ver un hueso singular —fósil o no—, sabía establecer a qué especie animal había de asignarse el individuo al que pertenecía. El *ex ungue leonem*[67] vale aquí en el sentido literal de la expresión: a partir de las garras, del fémur, se infiere la disposición de los dientes, y de éstos a su vez la figura del hueso ilíaco, la forma de la columna vertebral. No obstante, en tal consideración el reconocimiento del tipo no es ya una mera cuestión de hábito, sino que ya intervienen, como guía, reflexiones y determinaciones singulares del pensamiento. Cuvier, p. ej., tiene ante sí en sus reconstrucciones una determinidad plena de contenido y una propiedad perentoria que deben hacerse valer y, por tanto, poder ser reconocidas como la unidad en todas las partes singulares, entre sí

distintas. Tal determinidad es, digamos, la cualidad de carnívoro, que en tal caso constituye la ley para la organización de todas las partes. Un animal carnívoro, p. ej., precisa de otros dientes, de otro maxilar superior, etc.; si debe buscar la presa, atraparla, no pueden bastarle las pezuñas, sino que necesita garras. Aquí por tanto lo que sirve de guía para la figura y la copertenencia necesarias de todos los miembros es una determinidad. Sin duda la representación* habitual procede también según semejantes determinidades generales, como en los casos de la fuerza del león, del águila, etc. Ahora bien, tal modo de consideración podremos por supuesto llamarlo, en cuanto *consideración, bello* y rico en espíritu, pues nos enseña a conocer una unidad de la configuración y de sus formas sin que esta unidad se repita uniformemente, sino que al mismo tiempo permite a los miembros su plena diferenciación. Pero en esta consideración lo prevaleciente no es la *intuición*, sino un *pensamiento* general que sirve de guía. Según este aspecto, no diremos por tanto que nos relacionamos con el objeto en cuanto *bello*, sino que diremos que la consideración, en cuanto subjetiva, es *bella*. Y, contempladas más de cerca, estas reflexiones emanan de un limitado aspecto singular como principio conductor, tal como la nutrición animal de la determinación, p. ej., de carnívoro, herbívoro, etc. Pero con tal determinidad lo que accede a la intuición no es aquella conexión del todo, del concepto, del alma misma.

γ) Si por tanto en esta esfera debiéramos llevar a la consciencia la total unidad interna de la vida, esto sólo podría suceder mediante el pensar y el concebir; pues en lo natural no puede todavía hacerse cognoscible el alma *como tal*, pues en su idealidad la unidad subjetiva todavía no ha devenido para sí misma. Pero, si aprehendemos el alma según su concepto mediante el pensamiento, entonces tenemos dos

cosas: la intuición de la figura y el concepto pensado del alma en cuanto alma. Pero en la intuición de lo bello no debe ser éste el caso; el objeto no puede presentársenos como pensamiento ni formar, como interés del pensar, una diferencia y oposición frente a la intuición. No queda por tanto nada más que el hecho de que el objeto se da para el *sentido* en general, y con ello obtenemos como el auténtico modo de consideración de lo bello en la naturaleza una contemplación de las conformaciones naturales *plena de sentido*. «Sentido» es, en efecto, esa admirable palabra que se emplea con dos significados opuestos. Unas veces denota los órganos de aprehensión inmediata, pero otras llamamos sentido al significado, al pensamiento, a lo universal de la cosa. Y así el sentido se refiere por un lado a lo inmediatamente exterior de la existencia, por otro a su esencia interna. Ahora bien, una consideración plena de sentido no *escinde* ambos aspectos, sino que en una orientación conserva también la opuesta y en el intuir sensible inmediato aprehende al mismo tiempo la esencia y el concepto. Pero puesto que lleva en sí precisamente estas determinaciones en unidad todavía inseparada, no hace consciente el concepto como tal, sino que se queda en su barrunto. Si, p. ej., se establecen tres reinos naturales, el mineral, el vegetal y el animal, en esta gradación barruntamos una necesidad interna de articulación conforme a concepto, sin quedarnos en la mera representación* de una conformidad exterior a fin. También en la multiplicidad de las conformaciones dentro de estos reinos barrunta la inspección sensata un progreso conforme a razón tanto en las diversas formaciones montañosas como en las series de las especies vegetales y animales. Análogamente, también el organismo animal singular, este insecto con su división en cabeza, tórax, abdomen y extremidades, es intuido como una

articulación en sí racional, y en los cinco sentidos, si bien al principio éstos pueden aparecer sin duda como una pluralidad contingente, sin embargo se encontrará igualmente una adecuación al concepto. De tal índole son la exploración y la demostración de la racionalidad interna de la naturaleza y sus fenómenos por parte de Goethe. Con gran sentido se aproximaba éste a los objetos, considerándolos ingenuamente de manera sensible y barruntando plenamente al mismo tiempo su conexión conforme a concepto. También la historia puede ser comprendida y narrada de tal modo que a través de los acontecimientos e individuos singulares se trasluzcan solapadamente su significado esencial y su conexión necesaria.

3. Modos de consideración de la vitalidad natural

Así, pues, en cuanto representación** sensible del concepto concreto y de la idea, habría por tanto que llamar bella a la naturaleza en general, en la medida en que al contemplar las figuras naturales conformes a concepto se barrunta una correspondencia tal, y al considerarlas sensiblemente le acuden al sentido al mismo tiempo la necesidad interna y la concordancia de la articulación total. La contemplación de la naturaleza como bella no va más allá de este barrunto del concepto. Pero entonces esta aprehensión, para la cual las partes, aunque aparezcan como libremente surgidas para sí mismas, hacen sin embargo visible su concordancia en figura, contornos, movimiento, etc., permanece *indeterminada* y *abstracta*. La unidad interna *permanece interior*, no se presenta a la intuición con una forma concretamente ideal, y la consideración se conforma con la universalidad de una necesaria concordancia animadora en general.

a) Así, de entrada no tenemos ahora ante nosotros como la belleza de la naturaleza más que la conexión en sí animada en la objetualidad conforme a concepto de las formaciones naturales. La materia es inmediatamente idéntica con esta conexión, la forma está inmediatamente ínsita en la materia como su verdadera esencia y su potencia configurativa. Esto da la determinación general de la belleza en esta fase. Así, p. ej., el cristal natural no admira por su figura regular no producida por un efecto sólo exteriormente mecánico, sino por peculiar determinación interna y fuerza libre, libre desde el punto de vista del objeto mismo. Pues ciertamente una actividad exterior a éste podría como tal ser igualmente libre, pero en los cristales la actividad configurativa no es una forma extraña al objeto, sino activa, la cual le pertenece a este mineral según su naturaleza propia; es la fuerza libre de la materia misma, la cual se da forma mediante actividad inmanente y no recibe pasivamente su determinidad desde fuera. Y así la materia, en su forma realizada en cuanto suya propia, permanece libre en sí misma. La misma actividad de la forma inmanente se muestra de modo todavía superior y más concreto en el organismo vivo y sus contornos, figura de los miembros y, sobre todo en el movimiento y la expresión de los sentimientos. Pues aquí es la excitabilidad interna misma la que irrumpe vitalmente.

b) Pero también ante esta indeterminidad de la belleza natural en cuanto animación interna,

α) según la representación* de la vitalidad así como según el barrunto de su concepto verdadero y los tipos habituales de su adecuada apariencia, hacemos diferenciaciones esenciales, según las cuales llamamos bellos o feos a los animales, tal, p, ej., como el perezoso, que no hace sino arrastrarse fatigosamente y todo cuyo *habitus* patentiza la incapacidad de movimiento y actividad rápidos, desagrada por esa

somnolienta indolencia. Pues la actividad, la movilidad, revelan precisamente la idealidad superior de la vida. Igualmente podemos encontrar no bellos a los anfibios, algunas especies de peces, los cocodrilos, los sapos, muchas especies de insectos, etc.; pero particularmente nos llamarán sin duda la atención, pero nos parecerán feos, los híbridos, que constituyen la transición de una forma determinada a otra y tienen una figura mixta, como el ornitorrinco, que es una mezcla de pájaro y cuadrúpedo. También esto puede en principio antojársenos mero hábito, pues nosotros tenemos en la representación* un tipo fijo de las especies animales. Pero al mismo tiempo no es inactivo en este hábito el barrunto de que la conformación, p. ej., de un pájaro constituye necesariamente un conjunto y no puede según su esencia adoptar formas propias de otras especies sin producir criaturas híbridas. Tales mescolanzas se evidencian por tanto como extrañas y contradictorias. Del ámbito de la belleza natural viva no forman parte ni la limitación unilateral de la organización, que aparece deficiente y carente de significado, e indica sólo limitada precariedad exterior, ni tales mescolanzas y transiciones, que, aunque en sí no son tan unilaterales, sin embargo no pueden retener las determinidades de las diferencias.

β) Más aún, de la belleza de la naturaleza hablamos en otro sentido cuando no tenemos ante nosotros ninguna formación orgánicamente viva, como, p. ej., al contemplar un paisaje. Aquí no se da articulación orgánica de las partes en cuanto determinada por el concepto y que se vivifique en su unidad ideal, sino, por una parte, sólo una rica multiplicidad de objetos y una concatenación exterior de diversas configuraciones, orgánicas e inorgánicas: perfiles de montañas, meandros de ríos, arboledas, cabañas, casas, ciudades, palacios, caminos, naves, cielo y mar, valles y

barrancos; por otra parte, en el seno de esta diversidad surge una concordancia externa, grata o imponente, que nos interesa.

γ) Finalmente, la belleza natural cobra una referencia peculiar por la suscitación de disposiciones[68] de ánimo y por la concordancia[69] con ellas. Tal referencialidad alcanzan el silencio de una noche de luna, la paz de un valle atravesado por un serpenteante riachuelo, la sublimidad del inmenso mar embravecido, la tranquila grandeza del cielo estrellado. Aquí el significado ya no les pertenece a los objetos como tales, sino que ha de buscarse en la disposición anímica despertada. Asimismo llamamos bellos a los animales cuando muestran una expresión anímica consonante con propiedades humanas, como el coraje, la fuerza, la astucia, la generosidad, etc. Es ésta una expresión que por un lado es en efecto propia de los objetos y representa** un aspecto de la vida animal, pero por otro reside en nuestra representación* y en nuestro propio ánimo.

c) Pero por más que la vida animal en cuanto cima de la belleza natural exprese ya una animación, sin embargo toda vida animal está de todo punto limitada y ligada a cualidades enteramente determinadas. El círculo de su ser-ahí es estrecho y sus intereses están dominados por la necesidad natural de alimento, por la pulsión sexual, etc. Su vida anímica en cuanto lo interno que cobra expresión en la figura es pobre, abstracta y carente de contenido. Más aún, esto interno no aflora *como interno* en la apariencia, lo viviente-natural no revela su alma en sí mismo, pues lo natural es precisamente esto, que su alma permanezca sólo interior, es decir, que no se exteriorice a sí misma como ideal. En efecto, el alma del animal, como ya hemos apuntado, no es *para sí misma* esta unidad ideal; si fuera *para sí, e* n este ser-para-sí se

manifestaría también para otros. Sólo el yo consciente es lo simplemente ideal que, en cuanto ideal para sí mismo, sabe de sí en cuanto esta simple unidad y se da por tanto una realidad que no es sólo exteriormente sensible y corpórea, sino ella misma de índole ideal. Sólo aquí tiene la realidad la forma del concepto mismo, el concepto se contrapone a sí, *se* tiene por su objetividad y en ésta es para sí. En cambio, sólo *en síes* la vida animal esta unidad en que la realidad tiene en cuanto corporeidad otra forma que la unidad ideal del alma. Pero el yo consciente es *para sí* mismo esta unidad cuyos lados tienen la misma idealidad como su elemento. El yo se manifiesta también para otros como esta concreción consciente. Con su figura el animal no hace sin embargo sino que la intuición barrunte un alma, pues sólo tiene la velada apariencia de un alma, como hálito, exhalación que se extiende sobre el todo, lleva los miembros a unidad y en todo el *habitus* revela los primeros inicios de un carácter particular. Ésta es la subsiguiente[70] deficiencia de lo bello natural, también considerado según su configuración suprema, una deficiencia que nos llevará a la necesidad del *ideal* en cuanto lo *bello artístico*. Pero antes de llegar al ideal se interponen *dos* determinaciones que son las consecuencias más próximas de esa deficiencia de toda belleza natural.

Decíamos que en la figura animal el alma aparecía sólo veladamente como conexión del organismo, como punto de unidad de la animación que todavía hay que llenar de contenido. A la luz sólo sale una indeterminada y enteramente limitada dotación de alma. Brevemente tenemos que considerar para sí esta apariencia abstracta.

B) LA BELLEZA EXTERNA DE LA FORMA

ABSTRACTA Y DE LA UNIDAD ABSTRACTA DEL MATERIAL SENSIBLE

Se da una realidad externa que está ciertamente determinada como externa, pero el interior de la cual, en vez de llegar, como unidad del alma, a interioridad concreta, sólo puede llevar a la indeterminidad y la abstracción. Por eso esta interioridad no alcanza, en cuanto para sí interior en forma ideal y en cuanto contenido ideal, ser-ahí conforme a ella, sino que aparece como unidad exteriormente determinante en lo exteriormente real. La unidad concreta de lo interno consistiría en que, por una parte, la dotación de alma estuviese en sí y para sí llena de contenido, y, por otra, en que la realidad externa se compenetrase con este interior suyo e hiciese por tanto de la figura real la manifestación abierta de lo interno. Pero en esta fase la belleza no ha logrado tal unidad concreta, sino que todavía la tiene ante sí como el ideal. Por eso no puede ahora la unidad concreta entrar todavía en la figura, sino sólo ser analizada, es decir, *separada* y considerada singularizadamente según los *diferentes* aspectos que la unidad contiene. Así, en primer lugar, la *forma* configurativa y la *realidad externa sensible* se *disgregan* como diferentes, y aquí tenemos que considerar *dos* aspectos distintos. Pero, ahora bien, en esta separación por una parte y en su abstracción por otra, la unidad interna es para la realidad externa misma una unidad exterior y, por tanto, aparece en lo externo mismo, no como la forma sin más inmanente del concepto interno total, sino como idealidad y determinidad exteriormente dominantes.

Éstos son los puntos de vista cuyo más detallado desarrollo nos ocupará ahora.

Lo primero de que a este respecto nos ocuparemos es:

1. La belleza de la forma abstracta

La forma de lo bello natural en cuanto abstracta por una parte es forma determinada y por tanto limitada, por otra contiene una unidad y una abstracta referencia a sí. Pero, más precisamente, regula lo externamente múltiple según estas determinidad y unidad suyas, las cuales sin embargo no devienen interioridad inmanente y figura animadora, sino que siguen siendo determinidad y unidad externas en lo exterior. Esta clase de forma es lo que se llama regularidad, simetría, luego conformidad a ley, y finalmente armonía.

a) La regularidad

α) La regularidad como tal es en general igualdad en lo exterior y, más precisamente, la repetición igual de una y la misma figura determinada que provee la unidad determinante para la forma de los objetos. Debido a su primera abstracción, tal unidad está sumamente alejada de la totalidad racional del concepto concreto, por lo que su belleza deviene una belleza de abstracta intelectividad; pues el entendimiento tiene como su principio la igualdad e identidad abstractas, no en sí mismas determinadas. Así, p. ej., entre las líneas, la línea recta es la más regular, pues tiene la dirección *una* que permanece abstractamente siempre igual. Asimismo, el cubo es un cuerpo de todo punto regular. Por todos los lados tiene superficies de igual tamaño, líneas y ángulos iguales, ángulos que, en cuanto rectos, no son susceptibles de alteración en su tamaño, como ocurre con los agudos y obtusos.

β) Con la regularidad está conectada la *simetría*. La forma en efecto no permanece en esa extrema abstracción de la

igualdad en la determinidad. A la igualdad se agrega algo desigual, y la diferencia irrumpe en la huera identidad. Con ello surge la *simetría*. Esta consiste, no en el hecho de que una forma abstractamente igual se repita sólo a sí misma, sino en que se enlace con otra forma de la misma índole, la cual, considerada para sí, sea igualmente una determinada igual a sí misma, pero, puesta frente a la primera, sea desigual a ésta. De este enlace deben brotar una igualdad y una unidad nuevas, ya más ampliamente determinadas y en sí más múltiples. Si, p. ej., en uno de los lados de una casa hay tres ventanas de igual tamaño y a la misma distancia entre sí, y luego siguen tres o cuatro más altas y con intervalos mayores o menores en relación a las primeras, pero finalmente se agregan otras tres iguales en tamaño y distancia a las tres primeras, entonces estamos viendo un ordenamiento simétrico. La mera uniformidad y repetición de una y la misma determinidad no constituye por tanto todavía ninguna simetría; forman de ésta también parte la diferencia de tamaño, posición, figura, color, tonos, y otras determinaciones, que deben entonces ser a su vez conjuntadas uniformemente. Sólo el enlace uniforme de tales determinidades desiguales entre sí produce simetría.

Ahora bien, ambas formas, la regularidad y la simetría, como unidad y orden meramente exteriores, inciden primordialmente en la *determinidad del tamaño*. Pues la determinidad puesta como exterior, no inmanente sin más, es en general la cuantitativa, mientras que la cualidad hace de una cosa determinada lo que es, de modo que ésta, con la alteración de su determinidad cualitativa, deviene una cosa enteramente distinta. Pero el tamaño y su alteración como mero tamaño son una determinidad indiferente para lo cualitativo cuando no se hacen valer como medida. Pues la medida es en efecto la cantidad en cuanto ella misma deviene

a su vez cualitativamente determinante, de modo que la cualidad determinada está ligada a una determinidad cuantitativa. Regularidad y simetría se limitan principalmente a determinidades de tamaño y a su uniformidad y ordenación en lo desigual.

Si además preguntamos dónde tiene este ordenamiento de los tamaños su lugar justo, encontramos configuraciones, tanto de la naturaleza orgánica como también de la inorgánica, regulares y simétricas en su tamaño y forma. Nuestro propio organismo, p. ej., es, parcialmente al menos, regular y simétrico. Tenemos dos ojos, dos brazos, dos piernas, iguales huesos ilíacos, omóplatos, etc. De otras partes sabemos en cambio que son irregulares, como el corazón, los pulmones, el hígado, los intestinos, etc. La pregunta es ésta: ¿dónde reside esta diferencia? El lado en que se revela la regularidad de tamaño, figura, posición, etc., es igualmente el lado de la exterioridad como tal en el organismo. En efecto, la determinidad regular y simétrica surge, según el concepto de la cosa, allí donde lo objetivo, conforme a su determinación, es lo exterior a sí mismo y no muestra ninguna animación subjetiva. La realidad que se queda en esta exterioridad reincide en esa abstracta unidad exterior. En cambio, en la vitalidad animada y, aún más arriba, en la libre espiritualidad, la mera regularidad retrocede ante la unidad subjetiva viva. Ahora bien, frente al espíritu la naturaleza en general es el ser-ahí exterior a sí mismo, pero también en ella la regularidad prevalece sólo allí donde lo dominante sigue siendo la exterioridad como tal.

αα) Con mayor precisión, si recorremos brevemente las etapas principales, los minerales, los cristales, p. ej., en cuanto conformaciones inanimadas, tienen como su forma fundamental la regularidad y la simetría. Su figura, tal como ya se hizo notar, les es ciertamente inmanente y no

meramente determinada por efecto exterior; la forma que según su naturaleza les conviene elabora en actividad oculta la estructura interna y externa. Mas esta actividad no es todavía la total del concepto idealizante concreto que pone como negativa la subsistencia de las partes autónomas y con ello anima como en la vida animal; sino que la unidad y la determinidad de la forma permanecen en unilateralidad abstractamente intelectiva y llevan por tanto, en cuanto unidad en lo exterior a sí mismas, a mera regularidad y simetría, a formas en las que sólo abstracciones son activas como lo determinante.

ββ) La *planta* es ya superior al cristal. Se desarrolla ya hasta el comienzo de una articulación y consume lo material en nutrición constante y activa. Pero tampoco la planta tiene aún propiamente hablando vitalidad animada, pues, aunque orgánicamente articulada, su actividad sin embargo siempre arranca de lo exterior. Arraiga sin movimiento ni alteración de lugar autónomos, crece continuamente, su ininterrumpida asimilación y nutrición no es una tranquila conservación de un organismo recluido en sí, sino una producción de sí hacia fuera constantemente renovada. También crece ciertamente el animal, pero se queda en un determinado punto de tamaño y se reproduce como autoconservación de uno y el mismo individuo. Pero la planta crece sin cesar; sólo al marchitarse se suspende la multiplicación de sus ramas, hojas, etc. Y lo que en este crecimiento produce es siempre un nuevo ejemplar del mismo organismo entero. Pues cada rama es una nueva planta y no, como en el organismo animal, sólo un miembro aislado. En esta persistente multiplicación de sí misma en muchos individuos vegetales, a la planta le faltan la subjetividad animada y su ideal unidad de sentimiento. En general, según toda su existencia y su proceso vital, por mucho que digiera internamente, asimile activamente el

alimento y se determine por sí mediante su concepto, que deviene libre y que es activo en lo material, no obstante siempre está presa en la exterioridad sin autonomía ni unidad subjetivas, y su autoconservación está permanentemente enajenada. Ahora bien, este carácter de constante expelerse-más-allá-de-sí en lo externo hace también de la regularidad y la simetría, en cuanto unidad en lo exterior-a-sí-mismo, un momento capital de las formaciones vegetales. Ciertamente aquí la regularidad ya no domina tan fuertemente como en el reino mineral y ya no se configura en líneas y ángulos tan abstractos, pero todavía sigue prevaleciendo. En gran parte el tronco se eleva rectilíneamente, los anillos de las plantas superiores son circulares, las hojas se aproximan a formas cristalinas y las flores llevan, en el número de las hojas, posición, figura —según el tipo fundamental—, el sello de una determinidad regular y simétrica.

γγ) Finalmente, en el organismo vivo *animal* interviene la diferencia esencial de un doble modo de configuración de los miembros. Pues en el cuerpo animal, primordialmente en los niveles superiores, el organismo es, por un lado, organismo interno y en sí cerrado, que se refiere a sí, el cual, por así decir como una esfera, retorna a sí; por otro, es organismo externo, en cuanto proceso exterior y en cuanto proceso contra la exterioridad. Las vísceras más nobles son las internas, hígado, corazón, pulmón, etc., a las que está ligada la vida como tal. No están determinadas según meros tipos de regularidad. En cambio, en los miembros que están en relación constante con el mundo externo, también en el organismo animal domina un ordenamiento simétrico. Forman parte de éste los miembros y órganos del proceso hacia fuera, tanto teórico como práctico. El proceso puramente teórico es desempeñado por los instrumentos sensitivos de la vista y del oído; lo que vemos, lo que oímos, lo dejamos como es. En cambio, los

órganos del olfato y del gusto pertenecen ya al inicio de la relación práctica. Pues sólo puede olerse aquello que ya está comprendido en el consumirse, y sólo podemos gustar destruyendo. Ciertamente tenemos sólo *una* nariz, pero está partida en dos y de todo punto regularmente conformada en sus mitades. Lo mismo ocurre con los labios, los dientes, etc. Pero ojos y orejas, y los miembros para la locomoción, para el dominio y la alteración práctica de los objetos externos, piernas y brazos, son de todo punto regulares en su posición, figura, etc.

También en el organismo tiene por consiguiente la regularidad su derecho conforme a concepto, pero sólo en los miembros que constituyen los instrumentos para la relación inmediata con el mundo exterior y no se ocupan de la relación del organismo consigo mismo en cuanto a sí retornante subjetividad de la vida.

Éstas serían las determinaciones capitales de las formas regulares y simétricas, y de su dominio configurador en los fenómenos naturales.

Pero de esta forma más abstracta hay ahora que distinguir con mayor precisión

b) la conformidad a ley,

en la medida en que ésta está ya en una fase superior y constituye la transición a la libertad de lo vivo, tanto de lo natural como también de lo espiritual. No obstante, considerada para sí, la conformidad a ley no es ciertamente todavía la unidad y la libertad totales subjetivas mismas, pero es ya una *totalidad* de diferencias *esenciales* que no sólo resultan *diferencias* y oposiciones, sino que en su totalidad

muestran *unidad* y conexión. Tal unidad conforme a ley y su hegemonía, aunque aún se hacen valer en lo cuantitativo, ya no han de remitir a diferencias, en sí mismas exteriores y sólo contables, de mero tamaño, sino que hacen intervenir ya una proporción[71] *cualitativa* entre los diferentes aspectos. Por ello en su relación[72] no se muestran ni la repetición abstracta de una y la misma determinidad ni una uniforme alternancia de igual y desigual, sino la conjunción de aspectos esencialmente distintos. Ahora bien, ver juntas estas diferencias en su completud nos satisface. En esta satisfacción lo racional lo constituye el hecho de que sólo la totalidad, es decir, la totalidad de las diferencias exigidas según la esencia de la cosa, puede contentar al sentido. No obstante, la conexión permanece a su vez sólo como nexo secreto que para la intuición es una cosa en parte de hábito, en parte de más profundo barrunto.

Por lo que respecta a la transición más determinada de la regularidad a la conformidad a ley, puede fácilmente clarificarse mediante algunos ejemplos. Líneas paralelas del mismo tamaño, p. ej., son abstractamente regulares. Un paso ulterior es ya, frente a esto, la mera igualdad de relaciones en el caso de tamaños desiguales, como p. ej., el de los triángulos análogos. La inclinación de los ángulos, la relación de las líneas son las mismas; pero las cantidades tienen diversidad. El círculo carece igualmente de la regularidad de la línea recta, pero con todo se halla todavía bajo la determinación de igualdad abstracta, pues todos los radios tienen la misma longitud. Por eso la circunferencia es aún una línea curva todavía poco interesante. En cambio, la *elipse* y la *parábola* muestran ya menos regularidad y sólo pueden ser reconocidas a partir de su ley. Así, p. ej., los *radii vectores* de la elipse son desiguales pero conformes a ley, hay asimismo una diferencia esencial entre los ejes mayor y menor, y los puntos focales no

caen en el centro como en el caso del círculo. Aquí se muestran por tanto ya diferencias cualitativas, fundadas en la ley de esta línea, cuya conexión constituye la ley. Pero si seccionamos la elipse por los ejes mayor y menor, obtenemos sin embargo cuatro partes iguales; en conjunto también aquí aún domina por tanto la igualdad. Mayor libertad, con conformidad interna a ley, posee la línea oval. Es conforme a ley y, sin embargo, su ley no puede descubrirse ni calcularse matemáticamente. No es una elipse, sino que su curvatura superior difiere de la inferior. Pero si la seccionamos por el eje mayor, también esta línea más libre de la naturaleza da todavía dos mitades iguales.

La superación última de lo sólo regular en la conformidad a ley se halla en líneas que, casi líneas ovales, arrojan sin embargo, cortadas por su eje mayor, mitades desiguales, pues un lado no se repite en el otro, sino que rota de manera distinta. De esta clase es la llamada línea ondulada, calificada por Hogarth[73] de línea de la belleza. Así, p. ej., las líneas del brazo giran por un lado de manera distinta a como lo hacen por el otro. Aquí hay conformidad a ley sin mera regularidad. Tal clase de conformidad a ley determina con gran multiplicidad las formas de los organismos vivos superiores.

Ahora bien, la conformidad a ley es lo sustancial que establece las diferencias y su unidad, pero que por una parte *sólo* rige abstractamente y de ningún modo permite que la individualidad llegue a libre arranque, y por otra carece todavía de la superior libertad de la subjetividad y todavía no puede por tanto llevar a manifestación su animación e identidad.

En un nivel superior a la mera conformidad a ley se halla por tanto en esta fase

c) la armonía.

La armonía es en efecto una proporción de diferencias cualitativas, y ciertamente de una totalidad de tales diferencias, así como halla su fundamento en la esencia de la cosa misma. Esta proporción excede a la conformidad a ley en la medida en que tiene en sí el aspecto de la regularidad y va más allá de la igualdad y la repetición. Pero, al mismo tiempo, los cualitativamente diversos no se hacen ver sólo como diferencias y su oposición y contradicción, sino como unidad concordante que ciertamente ha expuesto todos los momentos que le pertenecen pero los contiene como un todo en sí unido. Esta concordancia suya es la armonía. Esta consiste por una parte en la *totalidad* de lados *esenciales* tanto como por otra en la mera *oposición disuelta* de los mismos, con lo que como su unidad se revelan su *copertenencia* y su conexión interna. En este sentido se habla de armonía de la figura, de los colores, de los tonos, etc. Así, p. ej., el azul, el amarillo, el verde y el rojo son diferencias cromáticas necesarias que implica la esencia misma del color. En ellas no sólo tenemos, como en la simetría, desigualdades que se yuxtaponen regularmente en unidad exterior, sino oposiciones directas, como amarillo y azul, y su neutralización y concreta identidad. Ahora bien, la belleza de su armonía reside en soslayar su cruda diferencia y oposición, que como tal ha de extinguirse de tal modo que en las diferencias mismas se muestre su congruencia. Pues se pertenecen entre sí porque el color no es unilateral, sino totalidad esencial. La exigencia de tal totalidad puede llegar hasta el punto de que, como dice Goethe, el ojo, aunque ante sí tenga como objeto sólo *un* color, sin embargo, subjetivamente ve asimismo el otro. Entre los sonidos, p. ej., tales diferencias tonales esenciales son la tónica, la mediante y

la dominante, las cuales, reunidas en un todo, concuerdan en su diferencia. Análogamente ocurre con la armonía de la figura, su posición, reposo, movimiento, etc. Aquí no debe presentarse unilateralmente para sí ninguna diferencia, ya que con ello se perturba la congruencia.

Pero tampoco es la armonía como tal las ideales subjetividad y alma libres. En éstas la unidad no son meras copertenencia y concordancia, sino un poner negativamente las diferencias, únicamente a través de lo cual se lleva a efecto su unidad ideal. La armonía no lleva a tal idealidad. Tal como todo lo melódico, p. ej., aunque mantiene como base la armonía, tiene en sí y expresa una subjetividad superior, más libre. La mera armonía no deja en general que se manifiesten ni la animación subjetiva como tal ni la espiritualidad, aunque, por el lado de la forma abstracta, es la fase suprema y ya se aproxima a la subjetividad libre.

Ésta sería la primera determinación de la unidad abstracta, en cuanto las especies de la *forma abstracta*.

2. La belleza como unidad abstracta del material sensible

El segundo aspecto de la unidad abstracta ya no afecta a la forma y la figura, sino a lo material, a lo sensible como tal. Aquí aparece la unidad como la concordancia enteramente indiferenciada en sí del material sensible determinado. Ésta es la única unidad de que es susceptible lo material, tomado para sí como material sensible. A este respecto deviene lo esencial en esta fase la *pureza* abstracta del material en figura, color, tono, etc. Líneas trazadas con pureza, que discurran sin ninguna diferencia ni se desvíen hacia acá o hacia allá, superficies lisas y otras cosas por el estilo satisfacen por su

determinidad fija y su uniforme unidad consigo. La pureza del cielo, la claridad del aire, un lago de brillo espejeante, la tersura del mar nos deleitan por este lado. Lo mismo sucede con la pureza de los sonidos. La resonancia pura de la voz tiene ya, como mero sonido puro, esto infinitamente agradable y simpático, mientras que una voz impura hace vibrar el órgano y no emite el sonido en su referencia a sí mismo, y un sonido impuro diverge de su determinidad. Análogamente, también la lengua tiene sonidos puros tales como las vocales a, e, i, o, u, y mixtos, tales como ä, ü, ö. Los dialectos populares tienen particularmente sonidos impuros, sonidos intermedios como oa. Más aún, de la pureza de los sonidos forma entonces parte también que las vocales estén rodeadas de consonantes tales que no empañen la pureza de los sonidos vocálicos, tal como con frecuencia los idiomas nórdicos apagan con sus consonantes el sonido de las vocales, mientras que el italiano retiene esta pureza, y por eso es tan apto para el canto. De igual efecto son los colores puros, en sí simples, no mezclados, p. ej., un rojo puro, o un azul puro, que son raros porque habitualmente tiran a rojizo o a amarillento y verde. También el violeta puede ciertamente ser puro, pero sólo exteriormente, es decir, no manchado, pues no es en sí mismo simple ni forma parte de las diferencias cromáticas determinadas por la esencia del color. Estos colores cardinales son lo que el sentido reconoce finalmente en su pureza, aunque son más difíciles de combinar y armonizar, dado que su diferencia resalta más chillonamente. Los colores apagados, diversamente mezclados, son menos agradables, a pesar de concordar más fácilmente, pues les falta la energía de la contraposición. Ciertamente, también el verde es un color mezcla de amarillo y azul, pero es una neutralización simple de estas oposiciones, y precisamente en su auténtica pureza, como esta cancelación de la oposición,

más agradable y menos agresivo que el azul y el amarillo en su firme diferencia.

Esto sería lo más importante tanto respecto a la unidad abstracta de la forma como también por lo que concierne a la simplicidad y pureza del material sensible. Pero, ahora bien, debido a su abstracción, a entrambas les falta vida y una verdadera unidad efectivamente real. Pues de ésta forma parte la subjetividad ideal, que le falta a lo bello natural en general según la completa apariencia. Ahora bien, esta carencia esencial nos conduce a la necesidad del ideal, que no se encontrará en la naturaleza y confrontada al cual la belleza natural aparece como subordinada.

C) DEFICIENCIA DE LO BELLO NATURAL

Nuestro objeto propiamente dicho es la belleza artística en cuanto la única realidad conforme a la idea de lo bello. Hasta aquí lo bello natural ha valido como la primera existencia de lo bello, y surge ahora por tanto la pregunta sobre en qué, pues, se diferencia lo bello natural de lo bello artístico.

En abstracto puede decirse que el ideal es lo bello en sí perfecto y la naturaleza por contra lo imperfecto. Pero de nada sirven tales predicados vacíos, pues de lo que precisamente se trata es de indicar determinadamente qué constituye la perfección de lo bello artístico y la imperfección de lo sólo natural. Debemos por tanto plantear nuestra pregunta del siguiente modo: ¿por qué es la naturaleza necesariamente imperfecta en su belleza, y cuál es el origen de esta imperfección? Sólo entonces nos resultarán más precisas la necesidad y la esencia del ideal.

Puesto que en lo que antecede hemos ido ascendiendo

hasta la vitalidad animal y visto cómo puede presentarse aquí la belleza, lo siguiente que se plantea es examinar más determinadamente este momento de la subjetividad y la individualidad en lo vivo.

Hablábamos de lo bello como idea en el mismo sentido en que se habla de lo bueno y verdadero como idea, es decir, en el sentido de que la idea es lo sin más sustancial y universal, la materia absoluta —no sensible—, el sustrato[74] del mundo. Pero, más determinadamente concebida, la idea, como ya vimos, no es sólo sustancia y *universalidad*, sino precisamente la unidad del *concepto* y su *realidad*, el concepto instaurado como concepto dentro de su objetividad. Fue Platón quien, como ya se mencionó en la Introducción, puso de relieve la idea como lo único verdadero y universal, o, mejor, como lo en sí *concretamente* universal. Sin embargo, la idea platónica no es todavía ella misma lo verdaderamente concreto, pues, aprehendida en su *concepto* y en su *universalidad*, vale ya como lo verdadero. Sin embargo, tomada en esta universalidad, no está todavía *efectivamente realizada* ni es lo *verdadero para sí mismo* en su realidad efectiva. Se queda en el mero *en-sí*. Pero así como el concepto no es verdaderamente concepto sin su objetividad, tampoco la idea es verdaderamente idea sin su realidad efectiva y fuera de la misma. La idea debe por tanto acceder a la realidad efectiva, y sólo alcanza ésta mediante la en sí misma efectividad real subjetiva conforme al concepto y su ideal ser-para-sí. Así, p. ej., el género sólo es efectivamente real como libre individuo concreto: la *vida* sólo existe como *viviente singular*; el *bien* es efectivamente realizado por los hombres *singulares*, y toda verdad es sólo como consciencia *esciente*, como espíritu *que es para sí*. Pues sólo es verdadera y real efectivamente la singularidad concreta, no la universalidad y la particularidad abstractas. Este ser-para-sí, esta subjetividad, es, por tanto, el

punto que esencialmente tenemos que establecer. Pero, ahora bien, la subjetividad reside en la unidad negativa, a través de la cual las diferencias se evidencian en su subsistir real al mismo tiempo como idealmente puestas. La unidad de la idea y su realidad efectiva es, por tanto, la unidad *negativa* de la *idea* como tal y su *realidad*, como *poner* y *superar* la diferencia de ambos lados. Sólo en esta actividad es unidad y subjetividad infinitas que afirmativamente son para sí, se refieren a sí. Tenemos por consiguiente que aprehender también la idea de lo bello en su ser-ahí efectivamente real esencialmente como subjetividad concreta y, por tanto, como singularidad, pues sólo en tanto que efectivamente real es idea, y tiene su realidad en la singularidad concreta.

Ahora bien, aquí hay que diferenciar al punto una *doble* forma de la singularidad, la *natural* inmediata y la *espiritual*. La idea se da ser-ahí en ambas formas, y en ambas son así lo mismo el contenido sustancial, la idea y, en nuestro ámbito, la idea como belleza. A este respecto, ha de afirmarse que lo bello de la naturaleza tiene el *mismo* contenido que el ideal. Pero en el lado opuesto, la susodicha duplicidad de la forma en que la idea logra realidad efectiva, la diferencia entre singularidad natural y espiritual, introduce una *diferencia esencial* en el contenido mismo que aparece en una u otra forma. Pues se pregunta cuál es la forma verdaderamente correspondiente a la idea, y sólo en la forma verdaderamente conforme a ella explícita la idea la *entera totalidad verdadera* de su contenido.

Éste es el siguiente punto que tenemos que considerar ahora, en la medida en que en esta diferencia de forma de la singularidad entra también la diferencia entre lo bello natural y el ideal.

Por lo que de entrada concierne a la singularidad

inmediata, ésta pertenece tanto a lo natural en cuanto tal como también al espíritu, pues, en primer lugar, el espíritu tiene su existencia externa en el *cuerpo*, y, en segundo lugar, en los respectos *espirituales* en principio tampoco alcanza una existencia más que en la realidad efectiva inmediata. Podemos por tanto considerar aquí la singularidad inmediata en *tres* respectos.

1. Lo interno en lo inmediato como sólo interno

a) Ya vimos que el organismo animal adquiere su ser-para-sí sólo mediante un proceso constante en sí mismo y contra una naturaleza para él inorgánica que él consume, digiere y asimila, transforma lo externo en interno y sólo así hace efectivamente real su ser-en-sí[73]. Al mismo tiempo, hallamos que este proceso constante de la vida es un sistema de actividades que se realiza efectivamente en un sistema de órganos en los que tienen lugar esas actividades. Este sistema en sí cerrado tiene como su único fin la autoconservación del viviente mediante este proceso, y por eso la vida animal consiste sólo en una vida de apetitos, cuyo curso y satisfacción se realizan en el mencionado sistema de órganos. De este modo el viviente está articulado según la *conformidad a fin*; todos los miembros sirven sólo como medios para el fin uno de la autoconservación. La vida les es inmanente; están ligados a la vida y ésta a ellos. Ahora bien, el resultado de ese proceso es el animal como autosentiente, animado, por donde adquiere el goce de sí como singular. Si a este respecto comparamos al animal con la planta, ya se ha indicado que a la planta le faltan precisamente el sentimiento de sí y la dotación de alma, pues en sí misma sólo produce individuos siempre nuevos sin concentrarlos en el punto negativo que

constituye el sí mismo singular. Pero, ahora bien, lo que del organismo animal en su vitalidad vemos ante nosotros no es este *punto de unidad* de la vida, sino la *multiplicidad* de los órganos; el viviente todavía carece de libertad, no puede aparecer *como* sujeto puntual singular frente a la dispersión en la realidad externa de sus miembros. La sede propiamente dicha de las actividades de la vida orgánica sigue estándonos velada, sólo vemos los contornos externos de la figura, y ésta está a su vez del todo cubierta de plumas, escamas, pelos, piel, espinas, conchas. Semejante revestimiento forma por supuesto parte de lo animal, pero como producciones animales con forma de lo vegetal. Aquí radica ya una de las principales deficiencias de la belleza de lo viviente animal. Lo visible para nosotros del organismo no es el alma; lo vuelto hacia fuera y que aparece por doquier no es la vida interna, sino formaciones de una fase inferior a la vitalidad propiamente dicha. El animal está vivo *sólo* en sí[75]; es decir, el ser-en-sí[76] no deviene *real* en la forma de la interioridad misma y, por tanto, esta vitalidad no es observable en todas partes. Puesto que lo interno se queda en algo *sólo interno*, también lo externo aparece *sólo* como algo *externo* y no completamente penetrado en todas partes por el alma.

b) Por el contrario, el cuerpo *humano* está a este respecto en una fase superior, pues en él se hace presente ininterrumpidamente que el hombre es un uno animado, sentiente. La piel no está recubierta por envolturas vegetales sin vida, en todas las superficies aparece la pulsación de la sangre, el corazón palpitante de la vitalidad es por así decir omnipresente y se revela también en la apariencia externa como viveza peculiar, como *turgor vitae*, como esta vida turgente. La piel se evidencia asimismo sensible en todos sus puntos y muestra la *morbidezza*, el color de la carne y de los nervios en la tez, esta cruz para los artistas. Pero ahora bien,

por mucho que el cuerpo humano, a diferencia del animal, deje que su vitalidad se manifieste hacia fuera, sin embargo, en esta superficie se expresa igualmente la precariedad de la naturaleza en el desollamiento de la piel, en los cortes, arrugas, poros, pelillos, vénulas, etc. La piel misma, que deja que a través suyo transparezca la vida interna, es un recubrimiento para la autoconservación frente a lo exterior, sólo un medio conforme a fin al servicio de la precariedad natural. Pero la enorme ventaja que le queda a la apariencia del cuerpo humano consiste en la sensibilidad, que, aunque no siempre sentir efectivamente real, al menos presenta la posibilidad de éste en general. Pero al mismo tiempo aquí vuelve también a aparecer la deficiencia de que este sentir no se elabora como interiormente en sí concentrado hasta la presencia en todos los miembros, sino que en el cuerpo mismo una parte de los órganos y de su figura está dedicada a funciones sólo animales, mientras que otra asume en sí más precisamente la expresión de la vida anímica, de los sentimientos y pasiones. Tampoco por este lado transparece el alma, con su vida interna, a través de toda la realidad de la figura corpórea.

c) El mismo defecto se hace patente asimismo en un nivel superior, en el mundo *espiritual* y los organismos de éste, si los consideramos en su vitalidad inmediata. Cuanto mayores y más ricas son sus conformaciones, tanto más precisa de medios auxiliares el fin *uno* que anima a este todo y constituye su alma interna. Ahora bien, en la inmediata realidad efectiva éstos se evidencian en efecto como órganos conformes a fin, y lo que sucede y se produce es sólo resultado de la mediación de la voluntad; cada uno de los puntos de tal organismo, como un Estado, una familia, es decir, cada uno de los individuos singulares, se *quiere* y se muestra también en conexión con los demás miembros de tal

organismo, pero el alma interna *una* de esta conexión, la libertad y razón del fin uno, no se presenta en la realidad ni se revela en cada una de las partes como esta libre y total animación interna una.

Lo mismo tiene lugar en acciones y acontecimientos particulares que de modo análogo son en sí un todo orgánico. Lo interno de donde surgen no emerge por doquier a la superficie y a la figura externa de su realización efectiva inmediata. Lo que aparece es sólo una totalidad *real* cuya animación más interiormente compendiada, sin embargo, *queda en segundo plano en cuanto interna*.

Finalmente, el individuo singular nos produce a este respecto la misma impresión. El individuo espiritual es una totalidad en sí, compacto en torno a un centro espiritual. En su realidad efectiva inmediata aparece en la vida, en el hacer y el omitir, en el desear y en los impulsos, sólo fragmentariamente, aunque su carácter sólo puede conocerse a partir de toda la serie de sus acciones, de su padecer. En esta serie, que constituye su realidad, el punto de unidad concentrado no es visible ni aprehensible como centro compendiante.

2. La dependencia del inmediato ser-ahí singular

El siguiente punto importante que de aquí resulta es el siguiente. Con la inmediatez de lo singular la idea ingresa en el ser-ahí efectivamente real. Pero, ahora bien, esta misma inmediatez la enreda al mismo tiempo en la maraña del mundo externo, en la condicionalidad de coyunturas externas, así como en la relatividad de fines y medios, en general en toda la finitud de la apariencia. Pues la singularidad inmediata es ante todo algo uno en sí

redondeado, pero luego eso, por la misma razón, se recluye negativamente frente a lo otro y, en virtud de su inmediata singularización, en la cual sólo tiene una existencia condicionada, el poder de la totalidad no efectivamente real en ello mismo lo obliga a la referencia a otro y a la más múltiple de las dependencias de otro. En esta inmediatez la idea ha realizado *singularizadamente* todos sus aspectos y resulta por tanto sólo el poder *interno* que refiere entre sí las existencias singulares, tanto naturales como espirituales. Esta referencia es exterior a ellas mismas y también aparece en ellas como una *necesidad exterior* de las más diversas dependencias recíprocas y del estar determinado por otro. Por este lado, la inmediatez del ser-ahí es un sistema de relaciones necesarias entre individuos y poderes aparentemente autónomos, en el cual cada singular es utilizado como medio al servicio de fines extraños a él, o bien precisa de lo exterior mismo a él como medio. Y puesto que aquí la idea en general sólo se realiza en el terreno de lo exterior, al mismo tiempo aparecen también desatados el desenfrenado juego del arbitrio y el acaso, así como toda la urgencia de la precariedad. Éste es el dominio de la ausencia de libertad en que vive lo inmediatamente singular.

a) El *animal* singular, p. ej., se encadena enseguida a un determinado elemento natural, el aire, el agua o la tierra, el cual determina todo su modo de vida, la clase de alimentación y, por tanto, todo su *habitus*. Esto es lo que produce las grandes diferencias de la vida animal. Todavía aparecen entonces, sí, otras especies intermedias, palmípedos y mamíferos que viven en el agua, anfibios y fases transitorias; pero éstas no son más que mixturas, y no mediaciones superiores, comprehensivas. Además, en su autoconservación el animal permanece en constante sumisión respecto a la naturaleza externa, el frío, la sequía, la falta de alimento, y en

esta sujeción a la escasez de su entorno puede perder la plenitud de su figura, la flor de su belleza, enmagrecer y sólo ofrecer el aspecto de esta omnilateral penuria. Que se conserve o se deteriore lo que de belleza le está asignado es algo que está sometido a condiciones externas.

b) En su ser-ahí corpóreo, el organismo *humano*, aunque no en la misma medida, revierte en una análoga dependencia de las potencias naturales externas y está expuesto a la misma contingencia, a necesidades naturales insatisfechas, a enfermedades devastadoras, así como a toda clase de carencias y miserias.

c) Más allá, en la inmediata realidad efectiva de los intereses *espirituales*, la dependencia sólo aparece justamente en la más completa relatividad. Aquí se patentiza toda la amplitud de la prosa en el ser-ahí humano. Ya el contraste entre los fines vitales meramente físicos y los superiores del espíritu, puesto que pueden inhibirse, estorbarse y cancelarse recíprocamente, es de esta índole. Entonces, para mantenerse en su singularidad, de diversos modos debe el hombre singular hacer de sí un medio para otros, servir a sus fines limitados, e igualmente, para satisfacer sus restringidos intereses propios, rebaja a los demás a meros medios. Tal como aparece en este mundo de lo cotidiano y de la prosa, el individuo no es por tanto activo desde su propia totalidad ni inteligible por sí mismo, sino desde otro. Pues el hombre singular depende de influencias externas, leyes, instituciones políticas, relaciones civiles, con las que se topa y a las que, las tenga o no como lo interno propio suyo, debe plegarse. Más aún, el sujeto singular no es para los demás como tal totalidad en sí, sino que surge para ellos sólo según el más próximo interés singularizado que ellos tienen en las grandes acciones, deseos y opiniones de aquél. Lo que ante todo interesa a los hombres es sólo la relación con sus propios propósitos y fines.

Incluso las grandes acciones y acontecimientos en que coopera una colectividad se dan en este campo de apariencias relativas sólo como multiplicidad de afanes singulares. Cada uno aporta lo suyo con vistas a tal o cual fin, el cual se le frustra o él impone, y, en caso favorable, al final se logra algo que, confrontado con el todo, es de índole subordinada. A este respecto y en comparación con la magnitud de todo el acontecimiento y del fin total por el que entregan su contribución, lo que la mayoría de los hombres llevan a cabo es sólo una obra parcial; y aquellos mismos que están en la cumbre y sienten y se hacen conscientes del todo del asunto como suyo, aparecen como enredados en múltiples coyunturas, condiciones, obstáculos y relaciones relativas particulares. Según todos estos respectos, el individuo en esta esfera no brinda el aspecto de la vitalidad y la libertad autónomas y totales a la base del concepto de belleza. Ciertamente, tampoco le falta a la realidad efectiva humana inmediata y a sus acontecimientos y organizaciones un sistema y una totalidad de actividades; pero el todo aparece sólo como una multitud de singularidades; las ocupaciones y actividades son divididas y parceladas en infinitas partes, de modo que a los singulares sólo puede llegarles una partícula del todo; y por más que los individuos estén presentes con sus propios fines y saquen a la luz lo mediado por su interés singular, sin embargo la autonomía y la libertad de su voluntad resultan más o menos formales, determinadas por coyunturas y azares externos e impedidas por obstáculos de la naturalidad.

Ésta es la prosa del mundo tal como se le aparece tanto a la propia consciencia como a la de los demás, un mundo de finitud y mutabilidad, de enredo en lo relativo y de opresión de la necesidad, a la que el singular no puede sustraerse. Pues todo viviente singularizado permanece en la contradicción de

ser para sí mismo como este uno cerrado pero igualmente depender de otro, y la lucha por la solución de la contradicción no va más allá del intento y la continuación de la guerra perpetua.

3. La limitación del ser-ahí singular inmediato

Pero, en tercer lugar, lo inmediatamente singular del mundo natural y espiritual no sólo está en general en dependencia, sino que éstos carecen de la autonomía absoluta, dado que aquello es *limitado* y más precisamente en sí mismo *particularizado*.

a) Todo animal singular pertenece a una especie determinada y por tanto limitada y fija, cuyos lindes no puede rebasar. El espíritu puede ciertamente tener ante sí una imagen general de la vitalidad y su organización; pero en la naturaleza efectivamente real este organismo universal estalla en un reino de particularidades cada una de las cuales tienen su tipo delimitado de figura y su grado particular de desarrollo. Más aún, dentro de estos límites infranqueables sólo se expresan ese acaso de condiciones, de exterioridades, y la dependencia de las mismas en cada individuo singular de modo él mismo contingente, particular, y también por este lado se restringe la impresión de autonomía y libertad que para la auténtica belleza se requiere.

b) Ahora bien, ciertamente el espíritu halla efectivamente realizado de manera completa el pleno concepto de vitalidad natural en su propio organismo corpóreo, de modo que, en comparación con éste, las especies animales pueden aparecer como imperfectas, y aún como vitalidades míseras en las fases inferiores; pero también el organismo humano se escinde igualmente, aunque en grado menor, en diferencias radicales

y su gradación de configuraciones bellas. Aparte de estas por supuesto más generales diferencias, luego surge a su vez más precisamente, la contingencia de características familiares devenidas fijas y su amalgama como *habitus*, expresión, conducta determinados, y a esta particularidad[77] que aporta el rasgo de una particularidad[78] en sí no libre se le asocian luego también las particularidades del modo de ocupación en círculos infinitos de la vida, en el comercio y en la profesión, a lo que finalmente se agregan todas las singularidades del carácter, del temperamento específicos, con el acompañamiento de demás atrofias y perturbaciones. Pobreza, aflicción, ira, frialdad e indiferencia, el furor de las pasiones, la persistencia de fines unilaterales y la mutabilidad y la dispersión espiritual, la dependencia de la naturaleza externa, toda la finitud del ser-ahí humano en suma, se especifican en la contingencia de fisonomías enteramente particulares y su expresión permanente. Hay así fisonomías apergaminadas en las que todas las pasiones han dejado la expresión de sus devastadoras tempestades; otras sólo producen la impresión de esterilidad y superficialidad internas; otras a su vez son tan particulares que ha desaparecido casi por entero el tipo general de las formas. La contingencia de las figuras es infinita. Por eso en conjunto son los niños lo más bello, porque en ellos todas las particularidades todavía dormitan como en un germen latentemente cerrado, pues ninguna pasión limitada agita todavía su pecho, ni ninguno de los múltiples intereses humanos ha burilado de manera fija la expresión de su urgencia en los cambiantes rasgos. Pero, aunque en su vivacidad el niño aparece como la posibilidad de todo, en esta inocencia también faltan asimismo entonces los rasgos más profundos del espíritu, el cual es forzado a activarse en sí y a abrirse a orientaciones y fines esenciales.

c) Esta deficiencia del ser-ahí inmediato, tanto físico como espiritual, ha de tomarse esencialmente como una *finitud* y, más precisamente, como una finitud que no corresponde a su concepto y que con esta no-correspondencia revela precisamente su finitud. Pues el concepto, y, más concretamente todavía, la idea, es lo en sí *infinito y libre*. Aunque en cuanto vida es *idea*, la vida animal sin embargo no representa** la infinitud y la libertad mismas, que sólo comparecen cuando el concepto atraviesa tan por entero su adecuada realidad, que dentro de ella sólo se tiene a sí mismo y en ella no deja que añore más que él mismo. Sólo entonces es él la singularidad verdaderamente libre, infinita. Pero la vida natural no lleva más allá del sentimiento que permanece *en sí* sin penetrar totalmente la realidad completa, y se encuentra además en sí inmediatamente condicionada, limitada y dependiente, pues no está libremente determinada por sí, sino por otro. La misma suerte corre la inmediata realidad efectiva finita del espíritu en su saber, querer, acontecimientos, acciones y destinos.

Pues aunque también aquí se formen centros más esenciales, éstos son sólo centros que tampoco tienen, como las singularidades particulares, verdad en y para sí, sino que no representan** ésta más que en la recíproca referencia a través del todo. Tomado como tal, este todo corresponde sin duda a su concepto sin no obstante manifestarse en su totalidad, de tal modo que resulta sólo algo interno y es por tanto sólo para lo interno del conocimiento pensante, en vez de, como la plena correspondencia misma, aflorar visiblemente en la realidad externa y hacer volver de su dispersión las mil singularidades para concentrarlas en *una* expresión y *una* figura.

Ésta es la razón por la que el espíritu tampoco puede reencontrar en la finitud del ser-ahí y su limitación y exterior

necesidad la visión y el goce inmediatos de su verdadera libertad, y por eso se ve obligado a satisfacer[79] la urgencia de esta libertad en un terreno distinto, superior. Este terreno es el arte, y su realidad efectiva el ideal.

La necesidad de lo bello artístico deriva por tanto de las carencias de la realidad efectiva inmediata, y su tarea debe establecerse de tal modo que esté llamado a representar** la apariencia de la vitalidad y, primordialmente, de la animación espiritual también exteriormente en su libertad, y a hacer lo externo conforme a su concepto. Sólo entonces es lo verdadero arrancado de su entorno temporal, de su desperdigamiento en la serie de las finitudes, y ha conseguido al mismo tiempo una apariencia externa que ya no trasluce la indigencia de la naturaleza y de la prosa, sino un ser-ahí digno de la verdad, el cual también por su parte está ahí en libre autonomía, pues tiene en sí mismo su determinación y no la encuentra imbuida en sí por otro.

3. Lo bello artístico o el ideal

Respecto a lo bello artístico, tenemos que considerar tres aspectos capitales:

en primer lugar, el ideal como tal;

en segundo lugar, la determinidad de éste como obra de arte, y,

en tercer lugar, la subjetividad creadora del artista.

A) El ideal como tal

1. La individualidad bella

Lo más general que según nuestra consideración precedente podemos decir de modo enteramente formal acerca del ideal del arte se reduce a que por una parte lo verdadero no tiene ciertamente ser-ahí y verdad más que en su despliegue en la realidad externa, pero por otra parte puede compendiar y mantener en uno su exterioridad recíproca hasta tal punto que ahora cada una de las partes del despliegue hace que en ella aparezca esta alma, el todo. Si como ilustración más próxima tomamos la figura humana, ésta es, como ya antes vimos, una totalidad de órganos en la que el concepto se ha diseminado y que en cada miembro no

revela más que una actividad particular cualquiera y un movimiento[80] parcial. Pero si preguntamos por el órgano particular en que el alma entera aparece como alma, al punto indicaremos el ojo; pues el alma se concentra en el ojo, a través del cual no sólo ve, sino que también es vista. Así como, en oposición al cuerpo animal, en el humano el pulso cardíaco se muestra por doquier en su superficie, en el mismo sentido ha de afirmarse del arte que éste transforma toda figura, en todos los puntos de la superficie visible, en el ojo, que es la sede del alma y lleva a la apariencia al espíritu. O, como exclama Platón en aquel famoso dístico a Astro:

> Cuando a las estrellas miras, ¡oh tú, estrella mía!, quisiera ser yo el cielo, para así con mil ojos contemplarte desde lo alto[81],

de cada *uno* de sus productos hace el arte a la inversa un Argos de mil ojos, para que se vea en todos los puntos el alma y la espiritualidad internas. Y no sólo es la figura corpórea, el semblante del rostro, el gesto y la postura, sino asimismo también las acciones y los acontecimientos, los discursos y los sonidos, y la serie de su curso a través de todas las condiciones del aparecer, lo que aquél ha de convertir en todas partes en el ojo en que se da a conocer el alma libre en su infinitud interna.

a) Ante esta exigencia de animación sin excepción surge al punto la más precisa pregunta por *cuál* sea el alma ojos de la cual deben devenir todos los puntos de la apariencia, y, más determinadamente todavía, se pregunta por cuál sea la clase de alma que, según su naturaleza, se muestra apta para acceder a su auténtica manifestación a través del arte. Pues en sentido corriente se habla también de un alma específica de los metales, de las piedras, de las estrellas, de las bestias, de los caracteres humanos múltiplemente particularizados y sus

exteriorizaciones. Pero con el citado significado sólo impropiamente puede el término de alma usarse para las cosas naturales tales como piedras, plantas, etc. El alma de las cosas meramente naturales es para sí misma finita, efímera, y más que un alma, ha de llamársela una naturaleza específica. La individualidad determinada de tales existencias surge por tanto ya íntegramente en su ser-ahí finito. Sólo puede representar** una limitación cualquiera, y la elevación a la autonomía y la libertad infinitas no es más que una apariencia que también ha por cierto de tomar esta esfera de prestado, pero que, cuando sucede de manera efectivamente real, el arte nunca la extrae sino de fuera, sin que esta infinitud esté fundamentada en las cosas mismas. Del mismo modo, también el alma sentiente, en cuanto vitalidad natural, es sin duda una individualidad subjetiva, aunque sólo interior, que sólo *en sí* se da en la realidad, sin saberse a sí misma como retorno a sí y, por tanto, sin ser en sí infinita. Su contenido permanece por tanto él mismo limitado, y su manifestación lleva por un lado sólo a una vitalidad, una inquietud, una movilidad, una apetencia formales, y a un miedo y un temor de esta vida dependiente, y por otro sólo a la exteriorización de una interioridad en sí misma finita. Únicamente la animación y la vida del *espíritu* son la infinitud libre que es en el ser-ahí real para sí misma como algo interno, porque en su exteriorización retorna a sí misma y permanece junto a sí. Únicamente al espíritu le es dado por tanto imprimirle el sello en su propia infinitud y libre retorno a sí a su exterioridad, aunque sea sin embargo a través de ésta como entra en la limitación. Pero, ahora bien, al ser libre e infinito por captar de manera efectivamente real su universalidad y elevar a ésta los fines que pone en sí, también el espíritu es capaz, según su propio concepto, de existir, si *no* ha asumido esta libertad, como contenido limitado, carácter atrofiado, ánimo raquítico

y romo. Con tal contenido en sí nulo, la manifestación infinita del espíritu vuelve a resultar sólo formal, pues entonces no tenemos nada más que la forma abstracta de espiritualidad autoconsciente, cuyo contenido contradice a la infinitud del espíritu libre. Sólo con un contenido auténtico y en sí sustancial tiene si ser-ahí mudable y limitado autonomía y sustancialidad, de modo que determinidad y en sí, contenido limitadamente cerrado y sustancial, son al mismo tiempo efectivamente reales en uno y lo mismo, y con ello logra el ser-ahí la posibilidad de ser manifestado en la limitación de su propio contenido al mismo tiempo como universalidad y como alma que está junto a sí. En una palabra, el arte tiene la determinación de aprehender y representar** como *verdadero* el ser-ahí en su apariencia, es decir, en su adecuación al contenido consigo mismo conforme, a aquel que sea en y para sí. La verdad del arte no puede ser por tanto mera exactitud, a la cual se limita la llamada imitación de la naturaleza, sino que lo externo debe concordar con algo interno que en sí mismo concuerde y precisamente por ello pueda revelarse en lo externo como sí mismo.

b) Ahora bien, puesto que el arte reduce lo en el restante ser-ahí contaminado por la contingencia y la exterioridad a esta armonía con su verdadero concepto, deja de lado todo lo que no corresponde a éste en la apariencia, y sólo a través de esta *depuración* produce el ideal. Esto puede tomarse como una adulación por parte del arte, tal como, p. ej., se dice que los retratistas adulan. Pero hasta el retratista que menos tenga que ver con el ideal del arte *debe* adular en este sentido, es decir, debe omitir todas las exterioridades en la figura y la expresión en la forma, el color y los rasgos, lo sólo natural del precario ser-ahí, las pelusas, los poros, las pequeñas cicatrices, las manchas de la piel, y aprehender y reproducir el sujeto en

su carácter universal y su peculiaridad permanente. Algo de todo punto distinto sucede si imita por entero sólo en general la fisonomía, tal como ésta se le presenta tranquilamente en su superficie y figura externa, o si sabe representar** los verdaderos rasgos que expresan el alma más propia del sujeto. Pues del ideal forma sin excepción parte el hecho de que la forma externa corresponda para sí al alma. Así, p. ej., los llamados cuadros vivientes, que últimamente se han puesto de moda, imitan conforme a fin y regocijantemente famosas obras maestras, y copian correctamente el detalle, los paños, etc.; pero para la expresión espiritual de las figuras se ve bastante a menudo emplear rostros cotidianos, y esto es contraproducente. Las *madonnas* de Rafael, por el contrario, nos muestran formas del rostro, de las mejillas, de los ojos, de la nariz y de la boca, que, en cuanto formas en general, son ya conformes al amor materno dichoso, gozoso, piadoso y, al mismo tiempo, humilde. Por cierto que podría afirmarse que todas las mujeres son accesibles a este sentimiento, pero no todas las formas de la fisonomía satisfacen la plena expresión de tal profundidad del alma.

c) Ahora bien, la naturaleza del ideal artístico ha de buscarse en esta reducción del ser-ahí exterior a lo espiritual, de tal modo que la apariencia externa, en cuanto conforme al espíritu, devenga el desvelamiento de éste. Sin embargo, ésta es una reducción a lo interno que al mismo tiempo no llega hasta lo universal en forma abstracta, hasta lo extremo del *pensamiento*, sino que se queda en el punto intermedio en que lo sólo exterior y lo sólo interior coinciden. Según esto, el ideal es la realidad efectiva, replegada de la profusión de singularidades y contingencias, en la medida en que lo interno aparece en esta exterioridad levantada contra la universalidad él mismo como *individualidad viva*. Pues la subjetividad individual, que lleva en sí un contenido

sustancial y hace que éste aparezca al mismo tiempo en ella misma exteriormente, está en este punto medio en el que lo sustancial del contenido no puede emerger abstractamente para sí según su universalidad, sino que todavía permanece enclaustrado en la individualidad y aparece por tanto enredado como un determinado ser-ahí, el cual, desligado por su parte de la mera finitud y condicionalidad, converge ahora también con lo interno del alma en libre consonancia. En su poema *El ideal y la vida*[82], Schiller habla, frente a la realidad efectiva y sus dolores y luchas, de la «belleza de un tranquilo país de sombras». Un tal reino de sombras es el ideal, los *espíritus* que en él aparecen[83] están muertos para el ser-ahí inmediato, desprendidos de la indigencia de la existencia natural, liberados de los lazos de la dependencia de influjos externos y de todas las perversiones y distorsiones que acompañan la finitud de la apariencia. Pero el ideal pone asimismo el pie en la sensibilidad y su figura natural, pero al mismo tiempo lo retrae, como el ámbito de lo externo, a sí, pues el arte sabe reducir el aparato de cuya apariencia externa precisa para su autoconservación a los limites dentro de los cuales lo externo puede ser la manifestación de la libertad espiritual. Únicamente así está ahí el ideal encerrado consigo mismo en lo exterior estribando libremente en sí, como sensiblemente dichoso en sí, gozando y disfrutando de sí mismo. El eco de esta beatitud resuena a través de toda la apariencia del ideal, pues, por más que la figura externa pueda extenderse, en ella el alma del ideal nunca se pierde a sí misma. Y sólo precisamente por ello es éste verdaderamente bello, pues lo bello sólo es como unidad total pero subjetiva, por lo cual también el sujeto del ideal, de vuelta en sí mismo de la dispersión de las restantes individualidades y sus fines y afanes, debe aparecer recogido en una totalidad y una autonomía superiores.

α) A este respecto, podemos poner en la cima, como rasgo fundamental del ideal, la calma y la beatitud joviales, este autocontento en la propia reclusión y satisfacción. La figura artística ideal está ahí ante nosotros como un dios venturoso. Es decir, para los dioses venturosos la urgencia, la ira y los intereses por círculos y fines finitos carecen en último término de seriedad, y este positivo replegarse en sí, junto con la negatividad de todo lo particular, les da el rasgo de la jovialidad y el sosiego. En este sentido vale la frase de Schiller: «seria es la vida, *jovial* es el arte»[84]. Por cierto que bastante a menudo se ha bromeado pedantemente sobre esto diciendo que el arte en general y la propia poesía de Schiller en especial son de la índole más seria —como, en efecto, el arte ideal tampoco carece de hecho de seriedad—, pero precisamente en la seriedad es donde mantiene la jovialidad en sí misma su carácter esencial. Esta fuerza de la individualidad, este triunfo de la libertad concreta en sí concentrada es lo que reconocemos particularmente en la jovial calma de las figuras de obras de arte antiguas. Y no es por cierto este únicamente el caso de una satisfacción carente de lucha, sino incluso cuando una profunda brecha ha desgarrado al sujeto en sí mismo tanto como toda su existencia. Pues también cuando se representa**, p. ej., a los héroes trágicos como sucumbiendo al destino, el ánimo se retira sin embargo al simple ser-consigo diciendo: «¡Así son las cosas!» En tal caso el sujeto todavía permanece siempre fiel a sí mismo; renuncia a lo que se le hurta, pero no sólo se le priva de los fines por él perseguidos, sino que es él quien desiste de ellos, con lo que no se pierde a sí mismo. Sojuzgado por el sino, el hombre puede perder su vida, no su libertad. Este estribar en sí es lo que puede conservar y dejar que aun en el dolor aparezca la jovialidad de la calma.

β) Ciertamente, en el arte romántico el desgarramiento y la

disonancia de lo interno van más allá, ya que en él se profundizan en general las oposiciones representadas** y su escisión puede ser mantenida. Así, p. ej., al representar** la Pasión, la pintura se queda a veces en la expresión de escarnio en los rasgos de los soldados torturadores, en la horrenda distorsión y la risa sardónica de los rostros, y con este mantenimiento de la escisión se pierde la jovialidad del ideal, particularmente en la descripción del vicio, lo pecaminoso y el mal; pues, aunque el desgarramiento no permanece en esa firmeza, a menudo, si bien no siempre la fealdad, sí al menos la falta de belleza entra en su lugar. En otra esfera de la antigua pintura neerlandesa se muestra sin duda, tanto en la rectitud y fidelidad a uno mismo como en la fe y en la inquebrantable seguridad, una reconciliación del ánimo en sí, pero esta firmeza no lleva hasta la jovialidad y la satisfacción del ideal. Sin embargo, también en el arte romántico, si bien en éste el sufrimiento y el dolor afectan al ánimo y a lo interno subjetivo más profundamente que entre los antiguos, puede representarse** una intimidad espiritual, un gozo en la resignación, una beatitud en el dolor y una fruición en el sufrimiento, y aun una voluptuosidad hasta en el martirio. Incluso en la música italiana solemnemente religiosa está la expresión del lamento penetrada por este placer y esta transfiguración del dolor. En lo romántico en general esta expresión es la sonrisa a través de las lágrimas. Las lágrimas pertenecen al dolor, la sonrisa a la jovialidad, y así la sonrisa en el llanto denota este estar-calmado en sí ante el tormento y el sufrimiento. En efecto, en tal caso la sonrisa no puede ser una emoción meramente sentimental, una fatuidad del sujeto y su coqueteo consigo sobre miserabilidades y sobre sus mezquinos sentimientos subjetivos, sino que debe aparecer como la entereza y libertad de lo bello a pesar de todos los dolores, tal como se dice de doña Jimena en el Romance del

Cid: «¡cuán bella estaba llorando!»[85]. Por el contrario, la incontinencia del hombre es fea y repugnante, o bien ridícula. Los niños, p. ej., rompen a llorar por cualquier nonada, lo cual nos hace reír, mientras que las lágrimas en los ojos de un hombre serio, dueño de sí, transido de profundo sentimiento, nos dan una impresión de emoción enteramente distinta.

Sin embargo, la risa y el llanto pueden separarse abstractamente, y falsamente han sido utilizados en esta abstracción como motivo artístico, p. ej., en el coro de la risa de *El cazador furtivo*[86] de Weber. La risa en general es el estallido de la carcajada, la cual debe reprimirse para no perder el ideal. De la misma abstracción es la risa análoga en un dueto del *Oberón*[87] de Weber, donde sin duda peligran la garganta y el pecho de la cantante. Cuán distintamente sobrecoge en cambio la inextinguible risotada de los dioses homéricos, que brota de la dichosa calma divina, y es sólo jovialidad y no abstracto desenfreno. Tampoco debe por otra parte entrar en la obra de arte ideal el llanto como lamento incontinente, tal como de nuevo en *El cazador furtivo* de Weber puede oírse tal abstracto desconsuelo[88]. En la música en general el canto es este gozo y placer de escucharse, tal como la alondra canta al aire libre; el grito de dolor o de alborozo no son todavía música, sino que incluso en el sufrimiento debe el dulce sonido del lamento impregnar y atenuar[89] los dolores, hasta el punto de que a uno le parezca que vale la pena sufrir así para oír tal lamento. Ésta es la dulce melodía, el canto en todo arte.

γ) En este axioma encuentra también en cierto respecto su justificación el principio de la ironía moderna, sólo que, por una parte, la ironía a menudo está desprovista de toda verdadera seriedad y le encanta deleitarse primordialmente en los temas deleznables, y, por otra, acaba en la mera languidez

del ánimo, en vez de en el obrar y el ser efectivamente reales; tal, p. ej., como Novalis, uno de los más nobles ánimos que se situaron en esta perspectiva, fue empujado a la vacuidad de determinados intereses, a esta aversión por la realidad efectiva, y fue presa de esta consunción, por así decir, del espíritu. Es este un anhelo que no quiere rebajarse al actuar y el producir efectivamente reales porque teme mancharse al contacto con la finitud, aunque en sí sienta asimismo la deficiencia de esta abstracción. Así, la ironía implica ciertamente esa negatividad absoluta en que el sujeto se refiere a sí mismo en la anulación de las determinidades y unilateralidades; pero, puesto que la anulación, tal como ya se indicó más arriba al considerar este principio, no sólo afecta, como en lo cómico, a lo en sí mismo nulo, lo cual se manifiesta en su futilidad, sino igualmente a todo lo en sí excelente y sólido, en comparación con el verdadero ideal la ironía, en cuanto este omnilateral arte de aniquilación, adquiere al mismo tiempo, como aquella languidez, el aspecto de la inartística incontinencia interna. Pues el ideal precisa de un contenido en sí sustancial que, es cierto, al representarse** también con forma y figura de lo externo, deviene particularidad y, por tanto, limitación, pero contiene en sí la limitación de tal modo que todo lo *sólo* exterior en ésta es eliminado y anulado. Únicamente a través de esta negación de la mera exterioridad son la forma y la figura determinadas del ideal un conducir ese contenido sustancial a la apariencia adecuada para la intuición artística y la representación*.

2. La relación del ideal con la naturaleza

Ahora bien, el aspecto figurativo y exterior, que al ideal le es tan necesario como el contenido en sí sólido, y la índole de

su interpretación nos conducen a la relación de la representación** ideal del arte con la naturaleza. Pues este elemento exterior y su configuración están en conexión con lo que en general llamamos naturaleza. A este respecto, todavía no se ha puesto término a la antigua disputa, siempre renovada, sobre si el arte debe representar** naturalmente en el sentido de lo externo dado, o bien enaltecer y transfigurar los fenómenos naturales. Los derechos de la naturaleza y los derechos de lo bello, el ideal y la verdad natural: la discusión en torno a tales palabras, en principio indeterminadas, puede ser inacabable. Pues, en efecto, la obra de arte debe ser natural, pero también hay una naturaleza vulgar, fea, y ésta no debe ser de nuevo reproducida, pero por otra parte…, y así indefinidamente y sin resultado concluyente.

En tiempos más recientes la oposición entre ideal y naturaleza ha vuelto a suscitarse y adquirir importancia por obra primordialmente de *Winckelmann*. Como ya antes indiqué, el entusiasmo de Winckelmann se inflamó a propósito de las obras de los antiguos y sus formas ideales, y no se aquietó hasta haber alcanzado la penetración en su excelencia y vuelto a expandir por el mundo el reconocimiento y el estudio de estas obras maestras del arte. Pero, ahora bien, a partir de este reconocimiento se inició la búsqueda de una representación** ideal en la que se creía que se habría hallado la belleza, pero se cayó en la insulsez, la falta de vitalidad y la superficialidad sin carácter. En su mencionada polémica contra la idea y el ideal, lo que el señor *von Rumohr* tiene en mente es tal vacuidad del ideal, principalmente en la pintura.

Le compete ahora a la teoría disolver esta oposición; en cambio, también aquí podemos dejar enteramente de lado una vez más el interés práctico del arte, pues cualesquiera máximas que puedan instilarse en la mediocridad y sus

talentos, siempre será lo mismo: con una teoría errónea o con la mejor, lo que produzca será siempre mediocre y endeble. Además, el arte en general, y en particular la pintura, ya ha abandonado, bajo el efecto de otros estímulos, esta búsqueda de los llamados ideales, y en su camino, con el reverdecimiento del interés por la antigua pintura italiana y alemana, así como por la holandesa posterior, ha hecho al menos el intento de lograr algo más pleno de contenido y vivo en formas y en contenido.

Pero como a aquellos abstractos ideales, también se ha llegado por otro lado a la saciedad de la apreciada naturalidad en el arte. En el teatro, p. ej., todos estamos ya cansados de las historias domésticas cotidianas y de su representación** naturalista. El lamento del padre por la mujer, los hijos e hijas, las entradas y salidas pecuniarias, la dependencia de ministros y las intrigas de ayudas de cámara y secretarios, e igualmente las penalidades de la esposa con las doncellas en la cocina y los sentimentales asuntos amorosos de las hijas en el salón, todas estas preocupaciones e incordios los encuentra todo el mundo en su propia casa más fielmente y mejor[90].

Ahora bien, en esta oposición entre el ideal y la naturaleza se tenía por tanto en mente más un arte que los demás, pero principalmente la pintura, cuya esfera es precisamente la particularidad intuitiva. Por eso queremos plantear más generalmente la pregunta respecto a esta oposición así: ¿el arte debe ser poesía o prosa? Pues lo auténticamente poético en el arte es precisamente lo que hemos llamado ideal. Si se tratase sólo del mero sustantivo «ideal», fácilmente podría prescindirse de él. Pero entonces surge la pregunta: ¿qué es, pues, la poesía y qué la prosa en el arte? Aunque la fijación de lo en sí mismo poético respecto a determinadas artes puede conducir, y ya ha conducido, a aberraciones: en la medida en

que lo que pertenece explícitamente a la poesía y, más precisamente, a la lírica, también ha sido representado** por la pintura, dado que un contenido tal es ya, pues, ciertamente de índole poética. La exposición de arte de estos días (1828), p. ej., contiene varios cuadros, todos de una y la misma escuela (la llamada de Düsseldorf[91]), que han tomado por entero prestado su asunto de la poesía, es decir, sólo del aspecto de la poesía representable** como sentimiento. Si estos cuadros se contemplan más a menudo y con más detenimiento, bien pronto aparecen como empalagosos y sandios.

Ahora bien, esta oposición implica las siguientes determinaciones generales:

a) La idealidad enteramente formal de la obra de arte, pues en general la poesía, como su nombre indica, es algo artificial, un producto del hombre, que éste ha deglutido en su representación*, digerido y, mediante su propia actividad, regurgitado.

α) El contenido puede por ello ser enteramente indiferente o, aparte de la representación** artística, interesarnos sólo incidentalmente, digamos momentáneamente, en la vida ordinaria. De este modo ha sabido, p. ej., la pintura holandesa transmutar en miles y miles de efectos las fugaces apariencias dadas de la naturaleza como de nuevo engendradas por el hombre. Terciopelo, brillo metálico, luz, caballos, siervos, ancianas, campesinos exhalando el humo de sus pipas, el destello del vino en transparentes vasos, individuos con mugrientas chaquetas jugando con viejos naipes: tales y otros cien objetos de los que en la vida cotidiana apenas nos cuidamos —pues cuando jugamos a las cartas, bebemos y charlamos de esto o aquello, también a nosotros mismos nos absorben intereses enteramente diferentes—, es lo que en

estos cuadros se nos ofrece a la vista. Pero lo que de semejante contenido nos atrae cuando el arte nos lo ofrece es precisamente este parecer y aparecer de los objetos como producidos por el *espíritu*, el cual transforma en lo más interno lo externo y sensible de toda la materialidad. Pues en vez de lana y seda existentes, en vez del cabello, el vaso, la carne y el metal efectivamente reales, vemos meros colores; en vez de las dimensiones totales de que ha menester lo natural para su manifestación, tenemos una mera superficie y, sin embargo, la misma visión que da lo efectivamente real.

β) Por eso, frente a la prosaica realidad dada, esta apariencia producida por el espíritu es el milagro de la idealidad, una burla si se quiere, y una ironía sobre el exterior ser-ahí natural. Pues qué aprestos no deben hacer la naturaleza y el hombre en la vida ordinaria, de qué innumerables medios de las más diversas índoles no deben servirse, para producir tales cosas; qué resistencia no ofrece aquí el material, p. ej., el metal, cuando debe ser labrado. Por el contrario, la representación* a partir de la cual el arte crea es un elemento dúctil, simple, que toma fácil y flexiblemente de su interior todo lo que la naturaleza y el hombre tienen que obtener fatigosamente en su ser-ahí natural. Tampoco los objetos representados** ni el hombre corriente son de riqueza inagotable, sino limitados: piedras preciosas, oro, plantas, animales, etc., son para sí sólo este ser-ahí restringido. Pero, en cuanto artísticamente creador, el hombre es todo un mundo de contenido que él ha hurtado a la naturaleza y acumulado en el comprehensivo dominio de la representación* y la intuición como un tesoro que ahora de modo simple restituye libremente por sí sin los prolijos condicionamientos y aprestos de la realidad.

En esta idealidad el arte es el punto medio entre el ser-ahí meramente objetivo y la representación* meramente interna.

Nos provee de los objetos mismos, pero desde lo interno; no los da para otro uso, sino que limita el interés a la abstracción de la apariencia ideal para la visión meramente teórica.

γ) Por tanto, a través de esta idealidad *eleva* al mismo tiempo los objetos de otro modo carentes de valor, a los que, no obstante su insignificante contenido, fija para sí y convierte en fin, y dirige nuestra atención a lo que de otro modo dejaríamos pasar desapercibido. Lo mismo hace el arte respecto al tiempo, y también aquí es ideal. Lo efímero en la naturaleza, el arte lo inmoviliza en la duración; una sonrisa fugaz, una súbita mueca sarcástica de la boca, una mirada, un breve resplandor, así como rasgos espirituales de la vida de los hombres, incidentes, acontecimientos que van y vienen, que son ahí y se olvidan, todo esto se lo arrebata al ser-ahí momentáneo, y en este respecto sobrepuja también a la naturaleza.

Pero, ahora bien, en esta idealidad formal del arte lo que primordialmente nos interesa no es el contenido mismo, sino la satisfacción de la producción espiritual. La representación** debe aparecer aquí natural, pero lo poético e ideal en sentido formal no es lo natural como tal, sino ese hacer, la eliminación precisamente de la materialidad sensible y de las condiciones exteriores. Gozamos con una manifestación que debe aparecer como la habría producido la naturaleza, cuando es una producción del espíritu sin los medios de aquélla; los objetos no nos deleitan por ser tan naturales, sino por estar *hechos* tan naturalmente.

b) Pero otro interés de mayor calado afecta al hecho de que el contenido no accede a representación** sólo en las formas en que se nos ofrece en su existencia inmediata, sino que, en cuanto captado por el espíritu, dentro de esas formas es ampliado y diversamente orientado. Lo que existe

naturalmente es sin más algo singular, es decir, singularizado en todos sus puntos y aspectos. Por el contrario, la representación* tiene en sí la determinación de lo *universal*, y lo que de ésta procede recibe ya por ello el carácter de la universalidad, a diferencia de la singularización natural. A este respecto, la representación* posee la ventaja de ser de más vasto alcance y por ello capaz de captar lo interno, ponerlo de relieve y explicitarlo más visiblemente. Ahora bien, la obra de arte no es por cierto representación* meramente universal, sino su encarnación determinada; pero, en cuanto procedente del espíritu y su elemento representativo*, debe dejarse atravesar, pese a su vitalidad intuitiva, por este carácter de lo universal. Esto da la superior idealidad de lo poético frente a aquella formal del mero hacer. Ésta es ahora la tarea de la obra de arte, captar el objeto en su universalidad y omitir en la apariencia externa de éste aquello que para la expresión del contenido resultaría meramente exterior e indiferente. Por eso el artista no registra todo lo que en formas y modos de expresión halla fuera en el mundo externo y por el hecho de hallarlo; sino que, si quiere crear auténtica poesía, escoge sólo los rasgos justos y conformes al concepto de la cosa. Si toma como modelo la naturaleza y sus producciones, en general lo dado, no es porque la naturaleza lo haya hecho de tal o cual modo, sino porque lo ha hecho *bien*; pero este «bien» es algo superior a lo dado mismo.

Ante la figura humana, p. ej., el artista no procede como en la restauración de cuadros antiguos, donde en los sitios pintados de nuevo se reproducen también las grietas que-por el cuarteamiento del barniz y de los colores han cubierto todas las demás partes antiguas del cuadro como una red, sino que la misma pintura de retratos omite los pliegues de la piel y, más aún, las pecas, espinillas, picadas de viruela, lunares, etc., y el famoso Denner[92] no ha de ser tomado

como modelo en su así llamada naturalidad. Igualmente se indican también desde luego los músculos y las venas, pero no deben destacar tan determinada y precisamente como en la naturaleza. Pues en todo ello hay poco o nada de espiritual, y en la figura humana lo esencial es la expresión de lo espiritual. Por eso tampoco puedo yo encontrar del todo perjudicial que hoy día, p. ej., se hagan menos estatuas desnudas que en la antigüedad. Por contra, frente a la más ideal vestimenta de los antiguos, la hechura actual de nuestros trajes es inartística y prosaica. Ambas indumentarias comparten el mismo fin: cubrir el cuerpo. Pero el ropaje que el arte antiguo representa** es una superficie para sí misma más o menos carente de forma y determinada sólo por la necesidad de una sujeción al cuerpo, a los hombros, p. ej. Por lo demás, el vestido permanece conformable y cuelga simple y libremente según su propio peso inmanente, o bien es determinado por la posición del cuerpo, la postura y el movimiento de los miembros. La determinabilidad en que se patentiza que lo externo sólo sirve enteramente para la mudable expresión del espíritu que aparece en el cuerpo, de modo que la forma particular del vestido, de los pliegues, la caída y el vuelo, se muestran enteramente configurados desde dentro y sólo momentáneamente amoldados exactamente a esta posición y a este movimiento, esta determinabilidad constituye lo ideal del ropaje. En nuestros trajes modernos, por el contrario, toda la tela está confeccionada, cortada y cosida según las formas de las medidas de los miembros, de modo que ya no hay, o sólo en mínimo grado, una libertad propia de caída. Pues también la índole de los pliegues está determinada por las costuras, y, en general, corte y caída los consigue el sastre de modo por entero técnico y artesanal. Ciertamente, la estructura de los miembros regula en general la forma de los trajes; pero en esta forma corpórea éstos no

son más que un mal remedo o una deformación de los miembros humanos según una moda convencional o un capricho casual de la época, y el corte, una vez establecido, permanece siempre el mismo, sin que aparezca determinado por la posición ni por el movimiento; así, p. ej., las perneras y mangas permanecen idénticas movamos como movamos brazos y piernas. A lo sumo, los pliegues se estiran de diversos modos, pero siempre según las rígidas costuras, tal como sucede, p. ej., con los calzones de la estatua de Scharnhorst[93]. Nuestro modo de vestir, por tanto, no está, en cuanto algo externo, lo bastante desprendido de lo interno como para aparecer en tal caso, a la inversa, configurado desde dentro, sino que, en una falsa imitación de la forma natural, está igualmente a su vez para sí confeccionado e inmutable en el corte que se ha adoptado.

Algo análogo a lo que acabamos de ver respecto a la figura humana y su atuendo vale ahora también para un gran número de otras exterioridades y necesidades de la vida humana que para sí son necesarias y comunes a todos los hombres, sin que estén sin embargo en relación con las determinaciones e intereses esenciales que constituyen en el ser-ahí humano lo propiamente hablando, según su contenido, universal, tal como todos esos condicionamientos físicos, como, p. ej., comer, beber, dormir, vestir, etc., exteriormente pueden estar diversamente enredados con las acciones emanadas del espíritu.

Lo mismo puede asumirse, por supuesto, en la representación** artística poética, y a este respecto se le concede, p. ej., a Homero la máxima naturalidad. Pero también éste, no obstante toda su ἐνάργεια, toda su claridad para la intuición, debe limitarse a mencionar tales circunstancias sólo en general, y a nadie se le ocurrirá la

exigencia de que a este respecto todas las singularidades deban ser contadas y descritas tal como se hallan en el ser-ahí dado. Tal como en la descripción del cuerpo de Aquiles pueden mencionarse la alta frente, la bien formada nariz, las largas y fuertes piernas, sin que empero se represente** la singularidad de la existencia efectivamente real de estos miembros punto por punto, la posición y la relación de cada parte con las demás, el color, etc., lo cual no sería más que la naturalidad tal cual. Pero, además, en poesía la clase de expresión es siempre la representación* universal, a diferencia de la singularidad natural; en lugar de la cosa, el poeta nunca da más que el nombre, la palabra, en la que lo singular deviene una universalidad, pues la palabra es producida por la representación* y comporta ya por tanto el carácter de lo universal. Podría ahora ciertamente decirse que es de todo punto *natural* usar en la representación* y en el discurso el nombre, la palabra, como esta infinita abreviatura de lo naturalmente existente, pero en tal caso siempre sería una naturalidad precisamente opuesta a aquella primera y superadora de la misma. Se pregunta por tanto a qué clase de naturalidad se alude con esa oposición frente a lo poético; pues la naturaleza es en general una palabra indeterminada, vacía. La poesía nunca podrá sino poner de relieve lo enérgico, esencial, distintivo, y esto expresivamente esencial es precisamente lo ideal y no meramente dado, la exposición de cuyas singularidades en cualquier ocasión, en una escena, etc., sería necesariamente insulsa, carente de espíritu, fatigosa e intolerable.

En lo que respecta a esta clase de universalidad, un arte se evidencia sin embargo más ideal, otro más enfocado hacia la vastedad de la intuitividad externa. La escultura, p. ej., es en sus productos más abstracta que la pintura, mientras que en la poesía, respecto a la vitalidad externa, la épica por un lado

va a la zaga de la representación efectivamente real de un obra dramática, pero, por otro, aventaja asimismo al arte dramático en derroche de intuitividad, pues el bardo épico nos presenta imágenes concretas extraídas de la intuición del acontecer, frente a lo cual el dramaturgo ha de contentarse con los motivos internos del actuar, del obrar sobre la voluntad y de la reacción de lo interno.

c) Ahora bien, puesto que, más aún, el que realiza el mundo interno de su contenido en y para sí pleno de interés en formas de apariencia externa es el *espíritu*, a este respecto surge también la pregunta por el significado de la oposición entre ideal y naturalidad. En esta esfera lo natural no puede usarse en el sentido literal de la palabra, pues, en cuanto figura externa del espíritu, no sólo vale por ser ahí precisamente de manera inmediata como la vitalidad animal, la naturaleza paisajista, etc., sino que aquí aparece según su determinación, en la medida en que es el *espíritu* el que *se* corporifica como expresión de lo espiritual y, por tanto, ya como idealizado. Pues se llama precisamente idealización a esta asunción en el espíritu, a esta conformación y configuración por parte del espíritu. De los muertos se dice que su rostro recobra la fisonomía de la infancia; entonces la expresión corpóreamente devenida fija de las pasiones, de los hábitos y afanes, lo característico de todo querer y hacer, ha desaparecido, y ha vuelto la indeterminidad de los rasgos infantiles. Pero en la vida los rasgos y toda la figura reciben de lo interno el carácter de su expresión; tal como los diversos pueblos, estamentos, etc., revelan la diferencia de sus orientaciones y actividades espirituales en la figura externa. En todos estos respectos lo externo, en cuanto penetrado por el espíritu y efecto del mismo, aparece ya idealizado frente a la naturaleza como tal. Sólo aquí halla su sitio propiamente dicho y pleno de significado la pregunta por lo natural y lo

ideal. Pues, por un lado, se sienta la afirmación de que las formas naturales de lo espiritual serían ya ahí para sí tan perfectas, bellas y excelentes en la apariencia efectivamente real, no recreada por el arte, que no podría haber nada bello distinto que se evidenciase como superior y, a diferencia de esto dado, como ideal, pues el arte no es capaz de lograr enteramente lo que ya se halla en la naturaleza. Por otro lado, se difunde la exigencia de que, frente a lo efectivamente real, se descubran para el arte, autónomamente, formas y representaciones** de otra clase, más ideales. A este respecto es particularmente importante la mencionada polémica del señor von Rumohr, el cual, mientras otros que se llenan la boca con el ideal peroran despectivamente desde lo alto acerca de la vulgar naturaleza, por su parte habla con idéntica superioridad y desprecio de la idea y el ideal.

Pero, ahora bien, en el mundo de lo espiritual hay en efecto una naturaleza exterior e interiormente ordinaria, la cual es exteriormente vulgar precisamente porque lo interno es vulgar y lleva a manifestación en su obrar y en todo lo externo sólo fines de envidia, celos, avidez de lo mezquino y sensual. También esta naturaleza vulgar puede ser tomada como material por el arte, como así lo ha sido. Pero entonces, como ya hemos dicho, el único interés esencial que queda es la representación** como tal, la artificiosidad de la producción, y en este caso sería en vano esperar que un hombre cultivado diese muestras de simpatía por toda obra de arte, es decir, también por un contenido tal; o bien el artista debe hacer de esto, mediante su aprehensión, algo más vasto y profundo. Es sobre todo la llamada pintura de género la que no ha desdeñado semejantes objetos y ha sido conducida por los holandeses hasta la cima de su perfección. ¿Qué ha inducido a los holandeses a este género? ¿Qué contenido se expresa en estos cuadritos, que, no obstante, evidencian tener la máxima

fuerza de atracción? No cabe dejarlos de lado y rechazarlos sin más bajo el título de naturaleza vulgar. Pues la temática propiamente dicha de estos lienzos, examinada más de cerca, no es tan vulgar como habitualmente se cree.

Los holandeses han extraído el contenido de sus representaciones** de sí mismos, de la actualidad de su propia vida, y no puede reprochárseles que una vez más hayan realizado efectivamente este presente por medio del arte. Lo que se pone ante los ojos y el espíritu de los contemporáneos debe pertenecerles también a éstos, si es que debe reclamar todo su interés. Para saber en qué consistía el interés de los holandeses de entonces debemos interrogar a su historia. El holandés se ha dotado a sí mismo de la mayor parte del suelo en que habita y vive, y se ve precisado a defenderlo y mantenerlo continuamente contra el asalto del mar; los burgueses de las ciudades y los campesinos se sacudieron con coraje, tenacidad y valentía el dominio español de Felipe Ií, el hijo de Carlos V, aquel poderoso rey del mundo, y con la religión de la libertad obtuvieron, junto con la libertad política, la religiosa. Este civismo y este carácter emprendedor, tanto para lo pequeño como para lo grande, en la propia tierra como en el vasto mar, esta prosperidad solícita y al mismo tiempo pulcra, elegante, el alborozo y la petulancia en la autoestima de que todo esto se debía a su propia actividad, esto es lo que constituye el contenido general de sus cuadros. Pero no son éstos temática y contenido vulgares a los que quepa acercarse con la presunción del cortesano o de los refinamientos de la buena sociedad. En tal sentido de vigoroso nacionalismo pintaron Rembrandt su famosa «Ronda nocturna» de Amsterdam, van Dyck tantos de sus retratos, Wouwerman[94] sus escenas ecuestres, y aquí han de contarse incluso esos festines, diversiones y placenteras chanzas campestres.

Para citar algo contrastante, en la exposición de arte de este año [1828], p. ej., tenemos por cierto buenos cuadros de género, pero en el arte de la representación** están muy lejos todavía de alcanzar a los holandeses de la misma especie, y tampoco en el contenido pueden elevarse a la misma libertad y alborozo. Vemos, p. ej., a una mujer que entra en la taberna para regañar a su marido. No hay aquí más que una escena entre personas mordaces, virulentas. Por el contrario, en las cantinas de los holandeses, en bodas y bailes, comiendo y bebiendo, aunque se produzcan altercados y golpes, sólo hay alegría y placer, y también hay mujeres y muchachas, y todo y todos están penetrados por el sentimiento de libertad y desenfreno. Esta jovialidad espiritual de un goce lícito, que cabe hasta en las obras en que aparecen animales y se revela como saciedad y placer, estas frescas, briosas libertad y vitalidad, espirituales en la aprehensión y en la representación**, constituyen el alma superior de tales cuadros.

En análogo sentido, excelentes son también los jóvenes mendigos de Murillo (en la Galería Central de Múnich). Exteriormente tomado, también aquí el tema es de naturaleza vulgar: la madre despioja a uno de los niños mientras éste mastica tranquilamente su pan; en un cuadro similar, otros dos, andrajosos y pobres, comen melones y uvas. Pero en esta pobreza y semidesnudez no se trasluce precisamente, ni interna ni externamente, más que la total indolencia e incuria, como mejor no puede tenerla un derviche en el pleno sentimiento de su salud y alegría de vivir. Esta despreocupación por lo externo y la libertad interna en lo externo es lo que requiere el concepto del ideal. En París hay un retrato de Rafael de un niño: yace ociosamente con la cabeza apoyada en el brazo, y mira a lo amplio y libre con tal beatitud de despreocupada satisfacción, que no puede uno

evitar la contemplación de esta pintura de gozosa salud espiritual. La misma satisfacción nos procuran los niños de Murillo. Se ve que no tienen ulteriores intereses y fines, pero no por estulticia sino que están en cuclillas en el suelo contentos y dichosos casi como los dioses olímpicos: nada hacen, nada dicen, pero son hombres de *una* pieza, sin ninguna contrariedad ni inquietud en sí; y ante esta base de toda virtualidad se tiene la idea de que de tales niños todo puede esperarse. Éstos son modos de concepción enteramente distintos de los que vemos en aquella mujer pendenciera y biliosa, o en el campesino que anuda su zurriago, o en el postillón que duerme sobre la paja.

Pero, ahora bien, semejantes cuadros de género deben ser pequeños y también aparecer en todo su aspecto sensible como algo baladí de lo que nosotros estamos más allá según el objeto y el contenido externos. Sería intolerable ver tales cosas a tamaño natural y, por tanto, con la pretensión de deber poder satisfacernos de manera efectivamente real en su totalidad.

Para poder entrar en el arte, lo que suele llamarse naturaleza vulgar debe aprehenderse de este modo.

Ahora bien, para el arte hay temáticas superiores, más ideales, que la representación** de tal alegría y tal virtualidad burguesa en particularidades en sí siempre insignificantes. Pues el hombre tiene intereses y fines más serios, que dimanan del despliegue y de la profundización del espíritu en sí, y en los que debe permanecer en armonía consigo. El arte superior será aquel que se proponga como tarea la representación** de este contenido superior. Sólo a este respecto surge ahora la pregunta por de dónde han, pues, de extraerse las formas para este producto del espíritu. Unos opinan que, puesto que en principio lleva en sí mismo esas

elevadas ideas que él debe crearse, el artista debería conformar también por sí mismo las elevadas formas para aquéllas, tales como las figuras, p. ej., de los dioses griegos, Cristo, los apóstoles, los santos, etc. Contra esta afirmación arremete ante todo el señor von Rumohr, pues reconoció el extravío del arte en esta dirección, en la cual los artistas, a diferencia de la naturaleza, se inventaban despóticamente sus formas, y, frente a ello, ha propuesto como modelos las obras maestras de los italianos y neerlandeses. A este respecto censura (*Investigaciones italianas*, vol. I, pág. 105 s.) «que la doctrina artística de los últimos sesenta años se ha esforzado en demostrar que el fin, o al menos el fin capital del arte, consiste en mejorar la creación en sus configuraciones singulares, en producir formas carentes de referencias, las cuales deberían remedar lo creado en algo más bello y, por así decir, indemnizar a la especie mortal por no haber conseguido la naturaleza ser más bella». Por eso aconseja (pág. 63) al artista «desistir del proyecto titánico de enaltecer la *forma natural*, transfigurarla, o cualquier otro término que designe en los escritos sobre arte tales arrogancias del espíritu humano». Pues está convencido de que también para los supremos temas espirituales existen ya en lo dado las suficientes formas externas, y por ello afirma (pág. 83) «que la representación** del arte, incluso allí donde su tema es el más espiritual que pueda pensarse, nunca estriba en signos arbitrariamente establecidos, sino siempre en una significatividad de las formas orgánicas dada en la naturaleza». Aquí el señor von Rumohr tiene principalmente en mente las formas ideales de los antiguos señaladas por Winckelmann. Pero haber puesto de relieve y compilado estas formas es mérito infinito de Winckelmann, si bien en las observaciones particulares pueden haberse deslizado errores. Así, p. ej., el señor von Rumohr parece creer (pág. 115, nota)

que la prolongación del abdomen, que Winckelmann (*Historia del arte de la antigüedad* libro V, cap. 4.º, par. 2.º) considera como una característica de ideales formales antiguos, está extraída de las estatuas romanas. Por el contrario, en su polémica contra lo ideal, el señor von Rumohr propugna que el artista debe entregarse por entero al estudio de la forma natural; sólo entonces sale verdaderamente a la luz lo bello propiamente dicho. Pues, dice él (pág. 144), «la belleza más importante descansa en aquel simbolismo dado, fundamentado en la naturaleza, no en el arbitrio humano, de las formas, a través del cual éstas germinan con determinados vínculos en características y signos a la vista de los cuales o bien recordamos necesariamente determinadas representaciones* y conceptos, o bien devenimos conscientes también de determinados sentimientos latentes en nosotros». Y así (pág. 105), «un secreto rasgo del espíritu, lo que se llama idea», liga, pues, «al artista con fenómenos naturales afines, y en éstos aprende él poco a poco a reconocer cada vez más claramente su propio querer, y por medio de ellos deviene capaz de expresarlo».

En efecto, en el arte ideal no puede hablarse de signos arbitrariamente establecidos, y si es cierto que esas formas ideales de los antiguos se han reproducido, con menoscabo de la auténtica forma natural, en abstracciones falsas y vacías, entonces el señor von Rumohr obra correctamente al oponerse a ello con la máxima energía.

Pero en esta oposición entre el ideal artístico y la naturaleza lo que principalmente ha de sentarse es lo que sigue.

Las formas naturales del contenido espiritual dadas han de tomarse de hecho como simbólicas en el sentido general de que no valen inmediatamente para sí mismas, sino que son una apariencia de lo interno y espiritual que expresan. Esto

constituye ya en su realidad efectiva fuera del arte su idealidad a diferencia de la naturaleza como tal, la cual no representa** nada espiritual. Ahora bien, es en el arte en su estadio superior donde debe el contenido interno del espíritu recibir su figura externa. En el espíritu humano efectivamente real está este contenido, que por tanto tiene, como lo interno humano en general, su figura externa dada en la que se expresa. Por más que este punto se admita, queda sin embargo una pregunta de todo punto ociosa científicamente hablando: ¿hay en la realidad efectiva dada figuras y fisonomías tan bellas y expresivas que el arte pueda servirse inmediatamente de ellas como retrato al representar**, p. ej., un Júpiter —su majestad, su calma, su poder—, una Juno, una Venus, un San Pedro, un Cristo, un San Juan, una María, etc.? Puede ciertamente discutirse en pro o en contra, pero sigue siendo una pregunta enteramente empírica y, en cuanto empírica, irresoluble. Pues la única vía de solución sería el mostrar efectivamente real, lo cual difícilmente podría llevarse a efecto, p. ej., en el caso de los dioses griegos, e incluso en la actualidad uno ha visto bellezas perfectas, mientras que otro, mucho más sensato, no. Pero, además, la belleza de la forma en general no siempre produce lo que hemos llamado ideal, pues del ideal forma al mismo tiempo parte una individualidad del contenido y, por tanto, también de la forma. Un bello rostro, p. ej., de todo punto regular según la forma, puede sin embargo ser frío e inexpresivo. Pero los ideales de los dioses griegos son individuos que, dentro de la universalidad, tampoco carecen de una determinidad característica. Ahora bien, la vitalidad del ideal estriba precisamente en el hecho de que este determinado significado fundamental espiritual que debe acceder a representación** esté cabalmente elaborado en todos los aspectos particulares de la apariencia externa —continente,

posición, movimiento, rasgos faciales, forma y figura de los miembros, etc.—, de tal modo que no quede nada vacío y carente de significado, sino que todo se evidencie penetrado por ese significado. Lo que de la escultura griega, p. ej., se nos ha presentado en tiempos muy recientes como de hecho perteneciente a Fidias[95], destaca primordialmente por esta especie de impregnante vitalidad. El ideal persiste todavía en su rigidez y aún no ha dado el paso al garbo, al encanto, la exuberancia y la gracia, sino que mantiene todavía todas las formas en firme referencia al significado universal que debía ser corporificado. Esta suprema vitalidad es lo que distingue a los grandes artistas.

Frente a la particularidad del mundo fenoménico efectivamente real, un tal significado fundamental puede ser llamado en sí abstracto, y preferentemente en la escultura y la pintura, las cuales sólo realzan un momento sin proceder al desarrollo multilateral con que, p. ej., Homero supo describir el carácter de Aquiles como duro y cruel al mismo tiempo que dulce y amistoso, así como dotado de tantos otros rasgos anímicos. Ahora bien, tal significado puede ciertamente encontrar también su expresión en la realidad efectiva dada, tal como, p. ej., casi todos los rostros podrían ofrecer el semblante de la piedad, la devoción, la jovialidad, etc.; pero tales fisonomías expresan, además de éstas, miles de otras cosas colaterales que en absoluto se avienen o bien no están en referencia directa con el significado fundamental que ha de plasmarse. Por eso es por lo que un retrato al punto se revelará, en virtud de su particularidad, como retrato. En los cuadros alemanes y neerlandeses antiguos, p. ej., a menudo se encuentra pintado el mecenas con su familia: mujer, hijos e hijas. Todos ellos deben aparecer sumidos en la devoción, y en todos los rasgos brilla la piedad de manera efectivamente real; pero, además, en los hombres reconocemos bravos

soldados, hombres vigorosos, muy duchos en la vida y en la pasión del obrar, y en las mujeres vemos esposas con análoga virtualidad de fortaleza vital. Si comparamos estos cuadros, famosos por la fidelidad al original de sus fisonomías, con María o los santos y apóstoles que la acompañan, en sus rostros sólo puede en cambio leerse *una* expresión, y todas las formas, la osamenta, los músculos, los rasgos en reposo y en movimiento están concentrados en esta expresión una. Sólo lo apropiado de toda la formación marca la diferencia entre el ideal propiamente dicho y el retrato.

Podría ahora pensarse que el artista, a fin de encontrar las auténticas formas para su contenido, debe seleccionar aquí y allá las mejores formas de lo dado y reunirías, o bien, como sucede, entresacar de colecciones de grabados en cobre o en madera fisonomías, posturas, etc. Pero con esta recopilación y esta elección no se arregla nada, sino que el artista debe comportarse creativamente y, en su propia fantasía, con conocimiento de las formas correspondientes, así como conformar y configurar minuciosamente y de *un* golpe el significado que le anima con profundo sentido y sentimiento fundado.

B) La determinidad del ideal

El ideal como tal, considerado hasta aquí según su concepto universal, era relativamente fácil de comprender. Pero, puesto que ahora lo bello artístico, en la medida en que es idea, no puede quedarse en su concepto meramente universal, sino que ya tiene en sí, según este concepto, determinidad y particularidad, y debe por ello pasar a la determinidad efectivamente real, por este lado surge la

pregunta por el modo en que el ideal —pese a la salida a la exterioridad y la finitud y, por tanto, a lo no-ideal— puede no obstante conservarse, así como, a la inversa, el ser-ahí finito asumir en sí la idealidad de lo bello artístico.

A este respecto, hemos de comentar los siguientes puntos: *en primer lugar*, la *determinidad* del ideal como *tal*;

en segundo lugar, la determinidad en la medida en que se desarrolla, a través de su particularidad, hasta la *diferencia* en sí y hasta la solución de la misma, lo que en general podemos denominar *acción*;

en tercer lugar, la determinidad *exterior* del ideal.

I. La determinidad ideal como tal

1. Lo divino como unidad y universalidad

Vimos ya que el arte tiene ante todo que hacer de lo divino el centro de sus representaciones**. Pero, ahora bien, lo divino, establecido para sí como *unidad* y *universalidad*, es esencialmente sólo para el pensamiento y, en cuanto en sí mismo carente de imágenes, se sustrae al imaginar y configurar de la fantasía, tal como a los judíos y musulmanes les está prohibido trazarse una imagen de Dios para la contemplación directa que se produce en lo sensible. Por ello no cabe aquí el arte figurativo, que precisa de todo punto de la más concreta vitalidad de la figura, y sólo la lírica, al elevarse a Dios, puede entonar la loa de su poder y gloria.

2. Lo divino como círculo de dioses[96]

Pero, por otro lado, por mucho que le convengan unidad y universalidad, lo divino está igualmente en sí mismo esencialmente determinado y, sustrayéndose por tanto a la abstracción, se presta a la figuratividad y a la intuibilidad. Si ahora la fantasía lo aprehende y lo representa** figurativamente en la forma de la determinidad, interviene entonces una multiplicidad del determinar, y aquí es donde comienza el dominio propiamente dicho del arte ideal.

Pues, *en primer lugar*, la sustancia divina *una* se fracciona y parcela en una pluralidad de dioses que se apoyan autónomamente en sí, como en la concepción[97] politeísta del arte griego; y también para la representación* cristiana Dios, frente a su unidad puramente espiritual en sí, aparece como hombre efectivamente real inmediatamente enredado en lo terrenal y mundano. *En segundo lugar*, en su apariencia y realidad efectiva determinadas, lo divino en general está presente y opera en el sentido y en el ánimo, en el querer y en el hacer del hombre, y así, en esta esfera, hombres imbuidos del espíritu de Dios, santos, mártires, beatos, píos en general, devienen también un tema igualmente adecuado del arte ideal. Pero con este principio de la particularidad de lo divino y de su ser-ahí determinado y, por tanto, también mundano, sale a la luz, *en tercer lugar*, la particularidad de la realidad efectiva humana. Pues todo el ánimo humano, con todo lo que en lo más íntimo lo mueve y tiene poder sobre él, cada sentimiento y pasión, cada uno de los intereses más profundos del pecho, esta vida concreta, conforman la temática viva del arte, y el ideal es su representación** y expresión.

Lo divino por el contrario, en cuanto espíritu puro en sí, sólo es objeto del conocimiento pensante. Pero el espíritu corporificado en actividad, en la medida en que siempre

recuerda el pecho humano, pertenece al arte. Sin embargo, aquí surgen entonces al punto intereses y acciones particulares, caracteres determinados y sus circunstancias y situaciones momentáneas, en general las complicaciones con lo exterior, y por ello la primera tarea será ver, al principio en general, dónde reside el ideal en relación con esta determinidad.

3. *Calma del ideal*

Según lo ya antes expuesto, la suprema pureza del ideal no podrá aquí tampoco consistir más que en el hecho de que los dioses, de que Cristo, los apóstoles, los santos, los penitentes y los píos se nos presenten en su dichosa calma y satisfacción, en la cual no les afecta lo terrenal con la urgencia y el apremio de sus múltiples enredos, luchas y oposiciones. En este sentido han encontrado particularmente de modo ideal la pintura y la escultura figuras para los dioses singulares, así como para Cristo redentor, los apóstoles y los santos singulares. Lo en sí mismo verdadero en el ser-ahí viene aquí a representarse** sólo en *su* ser-ahí en tanto que referido a sí mismo y no liado fuera de sí en relaciones finitas. Esta claustración en sí no carece ciertamente de particularidad[78], pero la particularidad[77] que se dispersa en lo exterior y finito está purificada en simple determinidad, de tal modo que las huellas de influjo y relación externos aparecen totalmente borradas. Esta inactiva calma eterna en sí o en este reposo —como el de Hércules, p. ej.,— constituyen también en la determinidad lo ideal como tal. Por consiguiente, aunque también se meten en líos, los dioses no deben sin embargo abandonar su imperecedera, intangible majestad. Pues Júpiter, Juno, Apolo, Marte, p. ej., son ciertamente potencias

y fuerzas determinadas, pero fijas, que conservan en sí su libertad autónoma, aunque su actividad esté orientada hacia fuera. Y así, pues, dentro de la determinidad del ideal no sólo puede aparecer una particularidad singular, sino que la libertad espiritual debe mostrarse en sí misma como totalidad y, en este estribar en sí, como la posibilidad de todo.

Descendiendo en el ámbito de lo mundano y humano, el ideal se evidencia de tal modo eficiente, que cualquier contenido sustancial que colme al hombre posee la fuerza de sojuzgar lo sólo particular de la subjetividad. Con ello se le arrebata en efecto a la contingencia lo particular del sentir y del obrar, y se representa** la particularidad concreta en mayor concordancia con su verdad interna propiamente dicha; tal, pues, en general, como lo que se llama lo noble, excelente y perfecto en el pecho humano no es otra cosa que el hecho de que la verdadera sustancia de lo espiritual, la eticidad, la divinidad, se revela como lo poderoso en el sujeto, y por eso el hombre coloca su actividad viva, su fuerza de voluntad, sus intereses, pasiones, etc., sólo en esto sustancial, para en ello dar satisfacción a sus verdaderas necesidades internas.

Pero, ahora bien, por mucho que en el ideal la determinidad del espíritu y de su exterioridad aparezca simplemente en sí resumida[98], sin embargo, con la particularidad vuelta hacia el ser-ahí están al mismo tiempo inmediatamente ligados el principio del *desarrollo* y, por tanto, en la relación hacia fuera, la diferencia y la lucha de las oposiciones[99]. Esto nos lleva a considerar más de cerca la determinidad en sí diferente, litigante[100], del ideal, que en general podemos concebir como *acción*.

II. La acción

A la determinidad como tal, en cuanto ideal, le son propias la inocencia amistosa de angélica beatitud celestial, la calma inactiva, la majestad de un poder que descansa autónomamente en sí, así como la virtualidad y el hermetismo[101] en general de lo en sí mismo sustancial. Sin embargo, lo interno y espiritual no es asimismo sino como movimiento y despliegue activos. Pero no hay despliegue sin unilateralidad y escisión. El pleno espíritu total que se desdobla en sus particularidades pasa de su calma frente a sí mismo al medio de la oposición de la embrollada esencia del mundo, y en esta fractura ya no puede sustraerse al infortunio y la calamidad de lo finito.

Ni siquiera los dioses eternos del politeísmo viven en paz eterna. Se dividen en bandos y entablan luchas con pasiones e intereses enfrentados, y deben someterse al destino. Ni siquiera el Dios cristiano escapa a la humillación del sufrimiento ni a la ignominia de la muerte, ni se libera del dolor del alma, en el que no puede dejar de clamar: «Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?»; su madre sufre la misma amarga pena, y la vida humana en general es una vida de disensión, de luchas y dolores. Pues la grandeza y la fuerza sólo se miden verdaderamente por la magnitud y la fuerza de la oposición, desde la que el espíritu retorna a la unidad en sí; la intensidad y la profundidad de la subjetividad se patentizan tanto mayores cuanto más infinita y desmedidamente se desbandan las coyunturas y más lacerantes son las contradicciones en que aquélla tiene que permanecer, sin embargo, firme en sí misma. Únicamente en este despliegue se acredita el poder de la idea y del ideal, pues

el poder no consiste más que en mantenerse en lo negativo de uno mismo.

Pero, ahora bien, puesto que con tal desarrollo la particularidad del ideal entra en la relación hacia fuera y con ello se introduce en un mundo que, en vez de representar** en sí mismo la libre concordancia ideal entre el concepto y su realidad, más bien muestra un ser-ahí que no es de ninguna manera como debe ser, en la consideración de esta relación tenemos que aprehender hasta qué punto las determinidades que admite el ideal contienen para sí mismas la idealidad inmediatamente o pueden devenir más o menos susceptibles de ella.

A este respecto, tres puntos capitales reclaman nuestra más precisa atención:

en primer lugar, la *circunstancia universal del mundo*, que es el presupuesto de la acción individual y sus caracteres;

en segundo lugar, la *particularidad* de la circunstancia, cuya determinidad produce en esa unidad sustancial la diferencia y la tensión que estimulan a la acción: la *situación* y sus conflictos;

en tercer lugar, la aprehensión de la situación por parte de la subjetividad y la reacción a través de la cual comparece la lucha y la disolución de la diferencia: la *acción* propiamente dicha.

1. La circunstancia universal del mundo

La subjetividad ideal lleva en sí en cuanto sujeto vivo la determinación a actuar, en general a moverse y a activarse, en la medida en que tiene que ejecutar y consumar lo que está en ella. Para ello precisa de un mundo circundante como terreno

universal para sus realizaciones. Si a este respecto hablamos de *circunstancia*, por ello entendemos el modo y manera universal en que se da lo *sustancial*, que, en cuanto lo propiamente hablando esencial dentro de la realidad efectiva espiritual, cohesiona todas las apariencias de ésta. En este sentido puede hablarse, p. ej., de una circunstancia de la cultura, de las ciencias, del sentido religioso, o también de las finanzas, de la administración de justicia, de la vida familiar y de otras instancias de la vida. Pero en tal caso todos estos aspectos no son de hecho sino formas de uno y el mismo espíritu y contenido que en ellas se explícita y realiza efectivamente. Ahora bien, en la medida en que aquí, más precisamente, se habla de la circunstancia mundial de la realidad efectiva *espiritual*, tenemos que asumirla por el lado de la *voluntad*. Pues es por medio de la voluntad como el espíritu en general entra en el ser-ahí, y los lazos sustanciales inmediatos de la realidad efectiva se muestran de la manera determinada en que las determinaciones de la voluntad, los conceptos de lo ético, de lo legal, en suma, de lo que en general podemos llamar la justicia, llegan a la actividad.

La pregunta que ahora surge es cómo debe estar constituida una tal circunstancia universal para evidenciarse conforme a la individualidad del ideal.

a) La autonomía individual: la edad heroica

A partir de lo anterior, pueden en principio establecerse los siguientes puntos a este respecto:

α) El ideal es unidad en sí, y no sólo unidad formal exterior, sino inmanente, del contenido en él mismo. Este en sí único estribar sustancial en sí ya lo hemos denominado más arriba la autosuficiencia, la calma y la beatitud del ideal. En

nuestra fase actual queremos poner de relieve esta determinación como la *autonomía*, y postulamos que la circunstancia universal del mundo debe aparecer en forma de autonomía para poder asumir en sí la figura del ideal.

Pero autonomía es una expresión ambigua:

αα) Pues habitualmente lo en sí mismo sustancial, debido a esta sustancialidad y causalidad, es considerado como lo autónomo sin más y se le suele llamar lo en sí divino y absoluto. Pero, fijado en esta universalidad y sustancia como tal, no es entonces en sí mismo subjetivo, y al punto halla por tanto su firme oposición en lo particular de la individualidad concreta. Sin embargo en esta oposición, como en la oposición en general, se pierde la verdadera autonomía.

ββ) A la inversa, se acostumbra atribuir autonomía a la individualidad que, si bien sólo formalmente, estriba en sí, en la firmeza de su carácter subjetivo. Pero todo sujeto al que le falta el verdadero contenido vital, en la medida en que estas potencias y sustancias están ahí para sí mismas fuera de él y le resultan un contenido extraño a su ser-ahí interno y externo, cae igualmente en la oposición a lo verdaderamente sustancial y pierde por tanto el estado de autonomía y libertad plenas de contenido.

La verdadera autonomía no consiste más que en la unidad y compenetración de individualidad y universalidad, pues lo universal sólo cobra realidad concreta por medio de lo singular en tanto en cuanto sólo en lo universal encuentra el sujeto singular y particular la base inconcusa y el auténtico contenido de su realidad efectiva.

γγ) Por lo que a la circunstancia universal del mundo concierne, aquí sólo podemos por tanto considerar la forma de la autonomía de tal modo que en esta circunstancia la universalidad sustancial, para ser autónoma, debe tener en

ella misma la figura de la subjetividad. El primer modo de apariencia de esta identidad con que podemos toparnos es el del pensar. Pues el pensar por una parte es subjetivo, por otra tiene lo universal como producto de su verdadera actividad y es ambas cosas, universalidad y subjetividad, en unidad libre. Pero lo universal del pensar no le pertenece al arte en su belleza, y, además, en el pensar, la restante individualidad particular, tanto en su naturalidad y figura como en su actuar y consumar prácticos, no está en necesaria consonancia con la universalidad del pensamiento. Por contra, interviene o puede intervenir una diferencia del sujeto en su realidad efectiva concreta y del sujeto en cuanto pensante. La misma escisión afecta al contenido de lo universal mismo. Es decir, que si lo auténtico y verdadero comienza ya a distinguirse en los sujetos de la restante realidad de éstos, también en cuanto universal para sí se ha separado del resto del ser-ahí en la apariencia *objetiva* y ha alcanzado frente a éste firmeza y poder de subsistencia. Pero en el ideal la individualidad particular debe precisamente permanecer en consonancia sin fisuras con lo sustancial, y, en la medida en que al ideal le son propias libertad y autonomía de la subjetividad, en tal medida no debe el mundo circundante de las circunstancias y relaciones tener ninguna objetividad esencial para sí ya independientemente de lo subjetivo e individual. El individuo ideal debe estar concluso en sí, lo objetivo debe ser todavía lo suyo y no debe moverse y consumarse para sí desligado de la individualidad de los sujetos, porque si no el sujeto pasa a segundo plano como lo meramente subordinado frente al mundo para sí ya definitivo. A este respecto por tanto lo universal debe ser sin duda efectivamente real en el individuo como lo propio, y lo más propio, del mismo, pero no como lo propio del sujeto en la medida en que éste tiene *pensamiento*, sino como lo propio de su *carácter y ánimo. En* otras palabras,

para la unidad de lo universal e individual, frente a la mediación y la diferenciación del pensar, postulamos por tanto la forma de la *inmediatez*, y la autonomía que reclamamos adopta la figura de autonomía *inmediata*. Pero con ésta está al punto ligada la *contingencia*. Puesto que lo universal y perentorio de la vida humana se da inmediatamente en la autonomía de los individuos *sólo* como su sentimiento, ánimo, designio de carácter subjetivos, y no debe acceder a ninguna otra forma de existencia, con ello se entrega al acaso de la voluntad y de la consumación. En tal caso queda sólo lo peculiar precisamente de estos individuos y de su modo de sentir, y, en cuanto peculio particular de éstos, no tiene para sí ningún poder ni necesidad de imponerse, sino que, en vez de realizarse efectivamente siempre de nuevo de modo universal, fijado por sí mismo, aparece puramente como el concluir, el ejecutar e igualmente arbitrario abstenerse del sujeto que sólo estriba en sí mismo, en su sentimiento, designio, fuerza, virtualidad, astucia y destreza.

Esta clase de contingencia constituye aquí por tanto lo característico de la circunstancia que postulábamos como el terreno y el modo conjunto de apariencia del ideal.

β) Para que emerja más claramente la figura determinada de una realidad efectiva tal, echemos un vistazo al modo de existencia opuesto.

αα) Se da allí donde el concepto ético, la justicia y su libertad racional ya se han elaborado y verificado en forma de un orden *legal*, de tal modo que ahora es ahí también en lo exterior como necesidad inmóvil en sí, sin depender de la individualidad y la subjetividad particulares del ánimo y del carácter. Éste es el caso en la *vida del Estado*, donde ésta accede a manifestación conforme al concepto del Estado; pues no ha de llamarse Estado a toda congregación de individuos

en un ensamble social, a todo clan patriarcal. En el verdadero Estado las leyes, hábitos, derechos, en la medida en que constituyen las determinaciones universales, racionales, de la libertad, valen ahora también en esta su *universalidad* y abstracción, y ya no están condicionados por el acaso del antojo y de la peculiaridad particular. Así como la consciencia ha llevado ante sí los preceptos y las leyes en su universalidad, así éstos son efectivamente reales también de manera exterior como esto universal que sigue para sí su camino conforme a ordenamiento y tiene público gobierno y poder sobre los individuos cuando éstos oponen su arbitrio a la ley de modo transgresor.

ββ) Una tal circunstancia presupone la escisión dada entre las universalidades del entendimiento legislador y la vitalidad inmediata, si por vitalidad entendemos aquella unidad en que todo lo sustancial y esencial de la eticidad y la justicia no ha obtenido realidad efectiva más que en los *individuos* como sentimiento y actitud, y únicamente por medio de éstos es administrado. En la circunstancia civilizada del Estado, derecho y justicia, así como religión y ciencia, o al menos la preocupación por la educación en la religiosidad y la cientificidad, incumben al poder *público* y es éste el que los dirige e impone.

γγ) En el Estado por tanto los individuos *singulares* se hallan en la posición de deber adherirse a este orden y a su estabilidad dada, y subordinarse a ellos, pues, con su carácter y ánimo, no son ya la única existencia de las potencias éticas, sino que, por el contrario, tal como es el caso en verdaderos Estados, tienen que dejar que esta legalidad regule toda la particularidad de su modo de sentir, de la opinión y el sentimiento subjetivos, y entrar en asonancia con aquélla. Esta adhesión a la racionalidad objetiva del Estado independiente del arbitrio subjetivo puede ser un mero

sometimiento, pues los derechos, leyes e instituciones, así como lo poderoso y válido, tienen el control de la violencia, o bien puede derivar del libre reconocimiento y penetración en la racionalidad de lo dado, de tal modo que el sujeto se reencuentre a sí mismo en lo objetivo. Pero también entonces los individuos singulares son y siguen siendo siempre sólo lo accesorio, y no tienen en sí mismos ninguna sustancialidad fuera de la realidad efectiva del Estado. Pues precisamente la sustancialidad ya no es sólo la propiedad *particular* de este o aquel *individuo*, sino que está acuñada *para sí misma* y en todos sus aspectos hasta el más mínimo detalle de modo *universal* y *necesario*. Hagan lo que hagan los singulares en acciones jurídicas, éticas o legales en interés y en el decurso del todo, sin embargo, su querer y ejecutar, así como ellos mismos, nunca dejan de ser comparados con el todo, sino insignificantes y un mero ejemplo[102]. Pues sus acciones no son nunca más que una realización efectiva enteramente parcial de un caso singular, pero no la realización efectiva de éste en cuanto una universalidad en el sentido de esta acción, este caso serían convertidos en ley o llevados a manifestación como ley. Igualmente, en absoluto importa a la inversa si los singulares en cuanto singulares quieren que derecho y justicia valgan o no; éstos valen en y para sí, y aunque aquéllos no quisieran, valdrían lo mismo. Ciertamente lo universal y público tiene interés en que todos los singulares se evidencien conformes a ello, pero los individuos singulares no suscitan interés en *el* respecto de que precisamente sólo por el asentimiento de éste o aquél tienen validez el derecho y lo ético; éstos no precisan de este consenso singularizado: el castigo los hace valer cuando son infringidos.

La posición subordinada del sujeto singular en Estados civilizados se muestra, por último, en el hecho de que cada individuo sólo tiene del todo una parte enteramente

determinada y siempre limitada. En efecto, en el verdadero Estado el trabajo en pro de lo universal, como en la sociedad civil la actividad comercial e industrial, etc., está dividido hasta el infinito, de tal modo que ahora el conjunto del Estado no aparece como la acción concreta de *un* individuo, ni en general puede confiarse a su arbitrio, fuerza, coraje, audacia, poder y perspicacia, sino que las innumerables ocupaciones y actividades de la vida del Estado deben estar encomendadas a una cantidad igualmente innumerable de agentes. El castigo de un crimen, p. ej., no es ya asunto del heroísmo individual y de la virtud de uno y el mismo sujeto, sino que se descompone en sus diversos momentos: en la investigación y evaluación del sumario, en el juicio y en la ejecución de la sentencia judicial, y cada uno de estos momentos capitales tiene a su vez él mismo su diferencia específica, sólo de *uno* cualquiera de cuyos aspectos se encargan los singulares. Que las leyes se apliquen no depende por tanto de *un* individuo, sino que resulta de multilateral cooperación en un orden establecido. Además, a cada singular le están prescritos los puntos de vista universales como norte de su actividad, y lo que hace según estas reglas se somete a su vez al juicio y al control de autoridades superiores.

γ) En un Estado legalmente ordenado los poderes públicos no tienen en ellos mismos figura individual en todos estos respectos, sino que domina lo universal como tal en su universalidad, en la cual la vitalidad de lo individual aparece como superada o como secundaria e indiferente. No se hallará por tanto en tal circunstancia la autonomía postulada por nosotros. Por eso para la configuración libre de la individualidad hemos postulado las circunstancias opuestas, en las que la validez de lo ético estriba únicamente en los individuos que, por su voluntad particular y la eminente talla y eficiencia de su carácter, se colocan en la cumbre de la

realidad efectiva dentro de la que viven. Lo justo resulta entonces *su* decisión más propia, y cuando con su acción violan lo en y para sí ético, no hay poder público con fuerza coercitiva para hacerles rendir cuentas y castigarles, sino sólo el derecho de una necesidad interna que se individualiza vitalmente en caracteres particulares, contingencias y coyunturas externas, etc., y sólo en esta forma deviene efectivamente real. En esto se diferencia precisamente el *castigo* de la *venganza*. El castigo legal hace valer frente al crimen el derecho universal establecido, y, mediante sus órganos de poder público, el tribunal y los jueces, que como personas son lo accidental, se ejerce según normas universales. La venganza puede igualmente ser justa en sí misma, pero estriba en la *subjetividad* de aquellos a quienes atañe el hecho ocurrido y vengan en el culpable el entuerto a partir del derecho de su pecho y designio propios. La venganza de Orestes, p. ej., fue justa, pero la ejecutó sólo según la ley de su virtud particular, pero no tras juicio y según derecho. En la circunstancia que reclamábamos para la representación** artística, lo ético y lo justo deben por tanto conservar sin excepción figura individual en el sentido de depender exclusivamente de los individuos y sólo en y por ellos cobrar vitalidad y realidad efectiva. Así, para mencionar esto también, en los Estados ordenados la existencia externa del hombre está asegurada, su propiedad protegida, y propiamente hablando él tiene para sí y por sí sólo su designio y perspicacia subjetivos. Pero en aquella circunstancia sin Estado, la seguridad de la vida y de la propiedad sólo estriba en la fuerza y la audacia singulares de cada individuo, el cual tiene que ocuparse también de su propia existencia y de la conservación de lo que le pertenece y concierne.

Una tal circunstancia es la que acostumbramos a adscribir

a la *época heroica*. Pero, ahora bien, no es este el lugar de discutir cuál de estas circunstancias, la de la vida de un Estado civilizado o la de una edad heroica, es la mejor. Aquí sólo tenemos que ver con el ideal del arte, y, por muy necesaria que para la restante realidad efectiva del ser-ahí sea esta diferencia, en el *arte* la escisión entre universalidad e individualidad todavía no debe aparecer del modo indicado. Pues el arte y su ideal son precisamente lo universal, en la medida en que éste está configurado para la intuición y por tanto todavía en unidad inmediata con la particularidad y su vitalidad.

αα) Esto tiene lugar en la llamada edad heroica, la cual aparece como una época en que el fundamento de las acciones lo constituye la virtud, la ἀρετή en el sentido de los griegos. A este respecto, debemos distinguir bien entre ἀρετή y *virtus* según el significado romano. Los romanos tenían su ciudad, sus instituciones legales, y la personalidad debía abdicar ante el Estado en tanto que fin universal. La seriedad y la dignidad de la virtud romana es ser abstractamente sólo un romano, representar* en la propia enérgica subjetividad sólo el Estado romano, la patria y su grandeza y poder. Por el contrario, los héroes son individuos que, a partir de la autonomía de su carácter y de su arbitrio, asumen y consuman el todo de una acción, y en los que esto aparece por tanto como designio individual cuando ejecutan lo que es justo y ético. Pero en la virtud griega, esta unidad inmediata entre lo sustancial y la individualidad de la inclinación, de los impulsos, del querer, está implícita, de modo que la individualidad se es a sí misma la ley, sin estar sometida a una ley, a un juicio y a un tribunal para sí subsistentes. Así, p. ej., los héroes griegos aparecen en una época pre-legal, o bien devienen ellos mismos fundadores de Estados, de modo que derecho y orden, ley y costumbre, emanan de ellos y se

realizan efectivamente como su obra individual, la cual queda asociada a ellos. De este modo fue ya Hércules celebrado por los antiguos, para los cuales estaba ahí como un ideal de originaria virtud heroica. Su libre virtud autónoma, por la cual repara el entuerto desde la particularidad de su voluntad y lucha contra monstruos humanos y naturales, no es la circunstancia universal de su tiempo, sino que le pertenece exclusiva y peculiarmente. Y por eso no es precisamente un héroe moral, como muestra su aventura con las cincuenta hijas de Tespio[103], que concibieron todas de él en una noche, ni tampoco refinado si pensamos en los establos de Augías[104], sino que en general aparece como una imagen de estas perfectas fuerza y energía autónomas de lo recto y justo[105], para cuya realización efectiva se sometió, por libre elección y propio arbitrio, a innumerables fatigas y trabajos. Ciertamente una parte de sus proezas las consuma al servicio y por mandato de Euristeo, pero esta dependencia no es más que una conexión enteramente abstracta, no un vínculo cabalmente legal y rígido que le privaría de la fuerza de una individualidad que actuara autónomamente para sí. De índole análoga son los héroes homéricos. Es cierto que también tienen un jefe común, pero su nexo no es por así decir una relación ya de antemano legalmente establecida que les obligue a la sumisión, sino que siguen espontáneamente a Agamenón, el cual no es un monarca en el sentido actual de la palabra; y así cada uno de los héroes da también su consejo, el enojado Aquiles se aparta autónomamente, y, en general, van y vienen, luchan y descansan, cada uno según le place. Con la misma autonomía, desligada de todo orden de una vez para siempre establecido, y no como meras partículas de éste, se presentan los héroes de la antigua poesía árabe, y también el *Shanamah* de Firdusi[106] nos ofrece las mismas figuras. En el Occidente cristiano la relación feudal y la caballería son el

terreno para el libre heroísmo y para las individualidades que estriban en sí. De esta índole son los héroes de la Tabla Redonda, así como el círculo de héroes cuyo centro constituye Carlomagno. Como Agamenón, Carlomagno está rodeado de figuras heroicas libres y es por tanto una cohesión igualmente impotente, pues constantemente debe convocar a consejo a sus vasallos y está obligado a ver cómo éstos siguen igualmente sus propias pasiones, y ya puede tronar cual Júpiter en el Olimpo, que le dejan en la estacada con sus empresas para correr aventuras cada cual por su cuenta. El modelo más acabado aún de esta relación lo encontramos en el Cid. También éste es miembro de una liga, depende de un rey y tiene que cumplir con sus deberes de vasallo, pero a este nexo se opone, como la voz irresistible de su propia personalidad, la ley del honor, por cuyos inmaculados esplendor, nobleza y fama lucha el castellano. De modo que también aquí el rey sólo puede juzgar, decidir, conducir la guerra, contando con el consejo y el consentimiento de sus vasallos; si éstos no quieren, no combaten, y tampoco se someten a una mayoría de votos, sino que cada cual está ahí para sí y extrae de sí mismo su voluntad así como su fuerza para actuar. Una brillante imagen análoga de autonomía independiente ofrecen los héroes sarracenos, que se nos muestran con una figura casi más inflexible todavía. El mismo *Reineke el zorro* [107] nos renueva la visión de una circunstancia análoga. El león es ciertamente rey y señor, pero con él se sientan en consejo igualmente el lobo y el oso, etc.; también Reineke y los demás campan por sus respetos; en caso de queja, el pícaro se zafa del apuro astutamente o halla intereses particulares del rey o de la reina de los que sacar provecho, pues sabe persuadir discretamente a su amo de todo aquello que se propone.

ββ) Pero, así como en la circunstancia heroica el sujeto

permanece en conexión inmediata con todo su querer, obrar y consumar, así responde individualmente de lo que resulte de este obrar, sea lo que sea. Por el contrario, cuando *nosotros* actuamos o enjuiciamos acciones, para poderle imputar una acción al individuo exigimos que éste supiera y conociera la índole de su acción y las coyunturas en que ésta fue consumada. Si el contenido de las coyunturas es de otra índole y en la medida en que la objetividad conlleve determinaciones diferentes de aquellas presentes en la consciencia del agente, el hombre actual no asume todo el alcance de lo que ha hecho, sino que rechaza la parte de su acto que, por su ignorancia o desconocimiento de las coyunturas, se ha producido de manera diferente a como él quería, y sólo se arroga lo que él ha consumado a sabiendas y a propósito e intencionadamente en relación con este saber. Pero el carácter heroico no hace esta distinción, sino que responde de la totalidad de su acto con toda su individualidad. Edipo, p. ej., en el camino hacia el oráculo topa con un hombre al que mata en la pelea. En los días de esta reyerta tal acto no hubiera sido un crimen; aquel hombre se portó violentamente con él. Pero tal hombre era su padre. Edipo desposa a una reina; la novia es su madre; sin saberlo ha contraído un matrimonio incestuoso. Sin embargo, él carga con la totalidad de este desafuero y se castiga como parricida e incestuoso, aunque ni en su saber ni en su querer estuvieran el asesinato del *padre* ni el acceso al lecho de la *madre*. La autónoma solidez e integridad del carácter heroico rehúsa la partición de la culpa y nada sabe de esta oposición entre las intenciones subjetivas y el acto objetivo y sus consecuencias, mientras que en la complicación y ramificación del actuar de hoy día cada cual recurre a todos los demás y aparta de sí la culpa tanto como puede. A este respecto, nuestro enfoque es *más moral*, en la medida en que

en lo moral el aspecto subjetivo de saber las coyunturas y del convencimiento del bien, así como de la intención interna, constituye un momento capital del actuar. Pero, ahora bien, en la época heroica, en la que el individuo es y permanece esencialmente uno, y lo objetivo, en cuanto emanado de él, es y permanece lo suyo, también quiere el sujeto haber hecho enteramente y por sí mismo lo que ha hecho y que le sea achacado íntegramente lo ocurrido.

Tampoco se desgaja el individuo heroico del todo ético al que pertenece, sino que tiene una consciencia de sí sólo en cuanto en unidad sustancial con este todo. Según nuestras ideas actuales, *nosotros* por el contrario, en cuanto personas con nuestros fines y relaciones personales, nos escindimos de los fines de tal colectividad; el individuo hace lo que hace, a partir de su personalidad, para sí como persona, y sólo responde por tanto de su propio actuar, pero no del obrar del todo sustancial al que pertenece. Por eso hacemos la distinción, p. ej., entre persona y familia. La edad heroica no conoce una tal escisión. La culpa del antepasado se abate sobre el descendiente, y toda una estirpe pena por el primer criminal; el destino de la culpa y del delito se transmite de padres a hijos. A nosotros esta condena se nos aparecería injusta como la irracional sumisión a un hado ciego. Así como entre nosotros los hechos de los abuelos no ennoblecen a los hijos y nietos, así tampoco los crímenes y castigos de los antecesores deshonran a los sucesores y menos aún pueden mancillar el carácter subjetivo de éstos; así, según el modo de pensar actual, incluso la confiscación de los bienes familiares es un castigo que vulnera el principio de la más profunda libertad subjetiva. Pero en la antigua totalidad plástica el individuo no está singularizado en sí, sino que es miembro de su familia, de su tribu. Por eso el carácter, el actuar y el destino de la familia resultan también cosa propia de cada

miembro, y, lejos de renegar de ellos, por el contrario cada singular asume voluntariamente como suyos los actos y el sino de sus antepasados; éstos viven en él, que, por tanto, *es* lo que sus padres fueron, sufrieron o perpetraron. Esto nos parece duro, pero el responder-por-sí y la autonomía subjetiva que con ello se obtiene no son por otra parte sino la autonomía abstracta de la persona, mientras que, frente a ello, la individualidad heroica es más ideal, pues en sí no se contenta con la libertad y la infinitud formales, sino que permanece encerrada en constante identidad inmediata con todo lo sustancial de las relaciones espirituales que lleva a realidad efectiva viva. En ella lo sustancial es inmediatamente individual, y el individuo, por tanto, en sí mismo sustancial.

γγ) Ahora bien, podemos aquí hallar un fundamento para que las figuras artísticas ideales sean remitidas a edades míticas, pero en general a los días más antiguos del pasado, como el mejor de los terrenos para su realidad efectiva. En efecto, si las temáticas se extraen del presente, cuya forma peculiar, tal como realmente se da, está ya fijada en la representación* en todos sus aspectos, entonces las alteraciones, a las que el poeta no puede renunciar, adquieren fácilmente la apariencia de lo meramente artificial deliberado. El pasado, por el contrario, sólo pertenece al recuerdo, y el recuerdo ya se encarga por sí mismo de cubrir los caracteres, los acontecimientos y las acciones con el manto de la universalidad, que no permite que se transparenten las particularidades[108] específicas[109] exteriores y contingentes. De la existencia efectivamente real de una acción o de un carácter forman parte muchas coyunturas y condiciones mediadoras de poca monta, múltiples sucesos y actos singulares, mientras que en la imagen del recuerdo todas estas contingencias quedan difuminadas. Libre de la contingencia de lo externo, el artista, cuando los hechos, historias,

caracteres pertenecen a tiempos antiguos, tiene las manos más libres para su modo de configuración artística por lo que a lo particular e individual se refiere. También él tiene sin duda recuerdos históricos a partir de los cuales debe elaborar el contenido con la figura de lo universal; pero, como queda dicho, la imagen del pasado tiene ya en cuanto imagen la ventaja de ser más universal, mientras que los muchos hilos de la mediación de condiciones y relaciones con todo su entorno de finitud le proporcionan al mismo tiempo los medios y puntos de apoyo para prevenir la obliteración de la individualidad que la obra de arte ha menester. Más precisamente, una edad heroica ofrece la ventaja, frente a una circunstancia posterior, más civilizada, de que el carácter singular y el individuo en general no se hallan todavía en tales días enfrentados a lo sustancial, ético, jurídico, como necesidad legal, y así el poeta afronta inmediatamente lo que el ideal exige.

Shakespeare, p. ej., ha extraído muchos argumentos para sus tragedias de crónicas o de viejas novelas, que cuentan de una circunstancia todavía no desplegada en un orden cabalmente instaurado, sino en la que la vitalidad del individuo en sus decisiones y realizaciones es todavía lo dominante y sigue siendo lo determinante. Sus dramas propiamente hablando históricos tienen en sí, por el contrario, uno de los principales ingredientes en lo histórico meramente externo, y se apartan por tanto del modo ideal de representación**, aunque aquí también las circunstancias y las acciones se apoyan y sostienen en la sólida autonomía y obstinación de los personajes[110]. En su autonomía éstos estriban por supuesto en sí a su vez de un modo de lo más formal, mientras que de la autonomía de los caracteres heroicos forma también parte esencialmente el *contenido* de cuya realización efectiva han hecho aquéllos el fin.

Con este último punto se refuta, pues, también, en relación con el terreno universal del ideal, la idea de que lo *idílico* es particularmente apropiado para el mismo porque en esta circunstancia no se da de ningún modo la escisión entre lo para sí legal y necesario y la individualidad viva. Pero, por simples y primitivas que puedan ser las situaciones idílicas, y por lejos que intencionalmente las mantenga la prosa evolucionada del ser-ahí espiritual, precisamente esta simplicidad tiene todavía por el otro lado demasiado poco interés según el contenido *propiamente dicho* para poder valer como el fundamento y el terreno más adecuados del ideal. Pues este terreno no comprende los más importantes motivos del carácter heroico: patria, eticidad, familia, etc., y su desarrollo; por el contrario, todo el núcleo del contenido se limita a la pérdida de una oveja o al enamoramiento de una joven. De modo que lo idílico a menudo vale sólo como refugio y recreo del ánimo, que frecuentemente se acompaña, como, p. ej., en Gessner[111], de almibaramiento y muelle languidez. Las circunstancias idílicas de nuestro presente actual tienen también el defecto de que esta simplicidad, lo doméstico y rural del sentimiento amoroso o de bienestar que da un buen café al aire libre, etc., son igualmente de escaso interés, pues en esta vida de cura rural, etc., se hace abstracción de toda conexión ulterior con más profundas tramas de fines y relaciones más ricos en contenido. Por eso es también a este respecto admirable el genio de Goethe, que en *Germán y Dorotea*[112] se concentra en semejante ámbito y, escogiendo de la vida del presente una particularidad muy delimitada, desvela al mismo tiempo, sin embargo, como trasfondo y como atmósfera en que este círculo se mueve, los grandes intereses de la Revolución y de la propia patria, y pone en relación el argumento para sí limitado con los más amplios y formidables acontecimientos mundiales.

Pero, ahora bien, en general el mal y la perversidad, la guerra, las batallas, la venganza no están excluidos del ideal, sino que suelen ser el contenido y el terreno de la época heroica, mítica, que se presenta con una figura tanto más ruda y salvaje cuanto más alejados están estos tiempos de un perfeccionamiento legal y ético. En las aventuras de la caballería, p. ej., en las que los caballeros andantes parten para remediar males y entuertos, los héroes incurren a menudo ellos mismos en sevicia y desenfreno y, análogamente, el heroísmo religioso de los mártires presupone también una tal circunstancia de barbarie y crueldad. No obstante, en conjunto tal ideal cristiano, cuyo lugar está en la intimidad y la profundidad de lo interno, es más indiferente frente a las relaciones de la exterioridad.

Ahora bien, así como la más ideal circunstancia del mundo corresponde preferentemente a determinados períodos, así también el arte, para las figuras que en aquélla hace parecer, elige preferentemente un estamento determinado: el estamento de los *príncipes*. Y no por aristocratismo y amor a lo refinado, sino por la perfecta libertad de voluntad y creación que se halla realizada en la representación* de lo principesco. Así, p. ej., en las tragedias antiguas vemos al coro como el terreno universal privado de individualidad de las actitudes, representaciones* y modos de sentir en que debe ocurrir la acción determinada. Sobre este terreno se yerguen luego los caracteres individuales de las personas actuantes, pertenecientes a los soberanos del pueblo, a las familias reales. Por el contrario, en las figuras de estamentos subalternos, cuando emprenden la acción dentro de sus limitadas relaciones, vemos por todas partes la cohibición[113]; pues en circunstancias civilizadas son de hecho dependientes en todos los aspectos, están coartados y, con sus pasiones e intereses, están continuamente bajo la presión y la compulsión de la

necesidad externa a ellos, dado que tras ellos se halla el invencible poder del ordenamiento civil, al cual no pueden enfrentarse, y permanecen ellos mismos expuestos al arbitrio de los superiores cuando esto es legalmente lícito. En esta limitación las relaciones subsistentes frustran toda independencia. Por eso son las circunstancias y los caracteres de estos círculos más apropiados para la comedia y lo cómico en general. Pues en lo cómico tienen los individuos el derecho a explayarse como quieran y puedan; en su querer y opinar y en su representación* de sí mismos les está permitido arrogarse una autonomía inmediatamente anulada a su vez por ellos mismos y por su dependencia interna y externa. Pero en las relaciones externas y la errónea posición de los individuos con respecto a las mismas se va principalmente a pique tal fingido estribar en sí. El poder de estas relaciones se da para los estamentos humildes en un grado enteramente distinto que para los señores y príncipes. Por el contrario, en *La novia de Messina* de Schiller, Don César puede exclamar con razón[114]: «No hay ningún juez superior sobre mí», y si quiere ser castigado, debe él mismo dictar la sentencia y cumplirla. Pues no está sometido a ninguna necesidad externa del derecho y de la ley, y sólo depende de sí mismo en lo que al castigo toca. Ciertamente las figuras de Shakespeare no pertenecen todas a los estamentos principescos y en parte se hallan en un terreno histórico y no ya mítico, pero se les coloca en épocas de guerra civil en que las ataduras del orden y de las leyes se aflojan o rompen, con lo cual recuperan la independencia y la autonomía requeridas.

b) Prosaicas circunstancias actuales

Si ahora atendemos en todos estos respectos hasta aquí

señalados al presente de nuestra actual circunstancia del mundo y sus civilizadas relaciones jurídicas, morales y políticas, en la realidad efectiva contemporánea el ámbito para configuraciones ideales es de índole muy limitada. Pues las regiones en que queda libre margen para la autonomía de decisiones particulares son modestas tanto en número como en alcance. El cuidado de su casa por el padre y la honestidad, los ideales de hombres de bien y mujeres honradas —en la medida en que su querer y su actuar se limitan a esferas en que el hombre todavía opera libremente como sujeto individual, es decir, donde es lo que es y hace lo que hace según su arbitrio individual—, constituyen a este respecto la temática principal. Pero a estos ideales les falta también un contenido más profundo, de modo que lo propiamente hablando más importante no resulta más que el aspecto subjetivo de la *actitud*. El contenido más objetivo viene dado por las relaciones fijas ya existentes, de forma, pues, que el interés más esencial debe resultar el modo y manera en que este contenido aparezca en los individuos y su *interna subjetividad*, moralidad, etc. No sería en cambio conveniente querer establecer también para nuestra época ideales, p. ej., de jueces o monarcas. En efecto, cuando un funcionario de justicia se comporta y actúa como requieren cargo y deber, no hace con ello sino cumplir con su obligación determinada, conforme al ordenamiento, prescrita por derecho y ley; lo que tales funcionarios del Estado añadan luego de su individualidad, indulgencia de comportamiento, sagacidad, etc., no es lo principal ni el contenido sustancial, sino lo indiferente y accesorio. Tampoco son ya los monarcas de nuestro tiempo, como los héroes de las épocas míticas, una cima en sí *concreta* del todo, sino un centro más o menos abstracto en el seno de instituciones para sí ya civilizadas e instauradas por ley y constitución. No están las más

importantes acciones de gobierno en manos de los monarcas de nuestro tiempo; ya no administran justicia, las finanzas, el orden y la seguridad ciudadana ya no son de su exclusiva competencia, la guerra y la paz vienen determinadas por las relaciones políticas generales con el exterior, las cuales no responden a su dirección y poder particulares; y cuando en todos estos respectos les toca a ellos el último, supremo fallo, el contenido propiamente dicho de las decisiones no responde en conjunto tanto a la individualidad de su voluntad como al hecho de estar ya por sí fijado, de modo que la culminación de la voluntad subjetiva del monarca respecto a lo general y público es sólo de índole formal. De igual modo, también un general o un comandante tienen en nuestros tiempos evidentemente gran poder, en sus manos se ponen los fines e intereses más esenciales, y su circunspección, coraje, su tenacidad, su espíritu tienen que decidir sobre lo más importante. Pero, sin embargo, lo que de esta decisión puede atribuirse a su carácter subjetivo como peculio personal de éste, no es sino de alcance modesto. Pues, por un lado, los fines le son dados y hallan su origen, en vez de en su individualidad, en instancias que escapan a la esfera de su poder; por otro, tampoco crea[115] por sí mismo los medios para el logro de tales fines; por el contrario, le son procurados[116], pues no están sujetos y sometidos a su personalidad, sino en una posición enteramente distinta a la de estarlo a esta individualidad militar.

Así pues, en general, en nuestra actual circunstancia del mundo el sujeto puede ciertamente actuar por sí mismo en esta o aquella vertiente, pero todo singular, venga o vaya donde quiera, pertenece a un orden social subsistente y no aparece como la figura autónoma, total y al mismo tiempo individualmente viva de esta sociedad misma, sino sólo como miembro limitado de la misma. Tampoco actúa por

consiguiente más que como preso en ella, y el interés en tal figura y contenido de sus fines y actividad es infinitamente particular. Pues a fin de cuentas siempre se limita a ver cómo le va a este individuo, si alcanza felizmente su fin, a qué obstáculos y contratiempos se enfrenta, qué complicaciones, contingentes o necesarias, le estorban o facilitan el éxito, etc. Y si bien en su ánimo y carácter la personalidad moderna se es en cuanto sujeto infinita y en su obrar y sufrir manifiesta derecho, ley, eticidad, etc., sin embargo, en este singular el ser-ahí del derecho es tan limitado como el singular mismo, y no es, como en la circunstancia heroica propiamente dicha, el ser-ahí del derecho, de la costumbre, de la legalidad en general. El singular ya no es ahora, como en la edad heroica, el portador y la exclusiva realidad efectiva de estos poderes.

c) La reconstrucción de la autonomía individual

Pero no abandonamos, ni nunca podemos hacerlo, el interés y la necesidad de una tal totalidad individual y autonomía viva efectivamente reales, por mucho que podamos reconocer como provechosos y racionales la esencialidad y el desarrollo de las circunstancias en la vida ciudadana y política civilizada. En este sentido podemos admirar el espíritu poético juvenil de Schiller y Goethe en el intento por reconquistar la perdida autonomía de las figuras en el seno de estas relaciones ya dadas de los tiempos modernos. Pero ¿cómo vemos a Schiller realizar este intento en sus primeras obras? Sólo mediante la revuelta contra la sociedad civil en su conjunto. Karl Moor[117], molesto con el orden vigente y con los hombres que abusan de su poder, se aparta de la esfera de la legalidad y, teniendo la audacia de derribar las barreras que le constreñían y creándose así una

nueva circunstancia heroica, se convierte en restaurador del derecho y vengador autónomo de la injusticia, la iniquidad y la opresión. Pero así como, por un lado, esta venganza privada no puede resultar sino mínima y singularizada dada la carencia de los medios precisos, así, por el otro, sólo puede llevar al crimen, pues entraña la injusticia que quiere destruir. Por parte de Karl Moor esto es una desgracia, un desacierto, y, aunque es trágico, sólo los adolescentes pueden ser seducidos por este ideal de bandido. Igualmente, los individuos de *Intriga y amor*[118] se atormentan sometidos como están a relaciones opresivas, vejatorias, con sus mezquinas particularidades y pasiones, y sólo en *Fiesco*[119] y en *Don Carlos*[120] aparecen más elevados los protagonistas, pues adoptan un contenido más sustancial, la liberación de su patria o la libertad de credo religioso, y se convierten en héroes debido a los fines que se proponen. De modo aún más elevado, Wallenstein[121] se erige al frente de sus tropas en regulador de las relaciones políticas. El conoce con exactitud el poder de estas relaciones, de las cuales depende su propio medio, el ejército, y por ello mismo duda durante mucho tiempo entre voluntad y deber. Apenas ha tomado su decisión, ve cómo el medio del que se cree cierto se le escapa de las manos, cómo su instrumento se rompe en pedazos. Pues lo que en último término ata a capitanes y generales no es la gratitud por los favores de él recibidos mediante nombramientos y ascensos, ni su fama militar, sino el deber por ellos contraído con el poder y el gobierno universalmente reconocidos, el juramente prestado al jefe del Estado, el Emperador de Austria. Por eso al final se encuentra sólo y, más que atacado y derrotado por un poder enemigo externo, se ve más bien despojado de todos los medios para la ejecución de su fin; pero, abandonado por el ejército, está perdido. Un punto de partida semejante, aunque inverso, es el

de Goethe en el *Götz*[122]. El tiempo de Götz y Franz von Sickingen es la interesante época de la extinción de la caballería con la noble autonomía de sus individuos ante el surgimiento de un nuevo orden y legalidad objetivos. Haber elegido como primer tema este contacto y colisión entre la edad heroica medieval y la vida legal moderna revela el gran sentido de Goethe. Pues Götz, Sickingen son todavía héroes que quieren regular autónomamente las circunstancias de su entorno más o menos amplio según su personalidad, su coraje y su justo, recto sentido; pero el nuevo orden de cosas lleva a Götz mismo a la injusticia y supone su ruina. Pues el terreno adecuado para esta clase de autonomía sólo se halla en la caballería y en la relación feudal de la Edad Media. Pero si ahora el ordenamiento legal se ha civilizado completamente en su prosaica figura y se ha convertido en lo predominante, entonces queda fuera de lugar la autonomía aventurera de los individuos caballerescos, y, cuando ésta quiere mantenerse como lo único válido y enderezar entuertos y socorrer a los oprimidos en el sentido de la caballería, cae en el ridículo, en el que Cervantes nos presenta a su Don Quijote.

Pero al abandonar una tal oposición entre diferentes concepciones del mundo y la acción dentro de esta colisión, arribamos a lo que ya antes hemos señalado en general como más precisa determinidad y diferenciación de la circunstancia universal del mundo, como la *situación* en general.

2. La situación

La circunstancia ideal del mundo, que, a diferencia de la prosaica realidad efectiva, el arte está llamado a representar**, no constituye, según el examen que antecede, más que el ser-ahí espiritual en general y, por tanto, sólo la *posibilidad* de la

configuración individual, pero no esta configuración misma. Lo que por consiguiente teníamos ante nuestros ojos hasta aquí sólo era el fundamento y terreno universal sobre el que pueden presentarse los individuos vivos del arte. Es ciertamente fecundado por la individualidad y estriba en la autonomía de ésta, pero, en cuanto *circunstancia universal*, no muestra todavía el movimiento activo de los individuos en su operatividad viva; tal como el templo construido por el arte no es todavía la representación** individual del dios mismo, sino que sólo contiene su germen. Tenemos por tanto que considerar ante todo esa circunstancia del mundo todavía como lo en sí inmóvil, como una armonía de las potencias que la rigen y, en consecuencia, como un subsistir sustancial, uniformemente válido, pero que, sin embargo, no puede aprehenderse como un, podríamos decir, estado de inocencia. Pues se trata de la circunstancia en la plenitud y poder de cuya eticidad no había despertado aún el monstruo de la escisión, pues ante nuestra *consideración* sólo había ostentado el aspecto de su unidad sustancial y la individualidad por tanto tampoco se daba más que en su modo universal, en el cual, en vez de hacer valer su determinidad, pasa de nuevo sin dejar huella y sin ninguna perturbación esencial. Pero a la individualidad le pertenece esencialmente determinidad, y si el ideal debe presentársenos como *figura determinada*, es necesario que no aparezca sólo en su universalidad, sino que exteriorice de modo particular lo universal y le dé con ello a esto ser-ahí y apariencia. A este respecto, el arte no sólo tiene por tanto que describir una circunstancia *universal* del mundo, sino que pasar de esta representación* indeterminada a las imágenes de los caracteres y acciones *determinados*.

Por el lado de los *individuos*, la circunstancia universal es por tanto, en efecto, el terreno dado para ellos, pero que se abre a la especificidad de las circunstancias y, con esta

particularización, a colisiones y complicaciones que para los individuos se convierten en las oportunidades para exteriorizar *lo que* son y exhibirse como figura determinada. Por el lado de la circunstancia del mundo, en cambio, este mostrarse de los individuos aparece ciertamente como conversión de la universalidad de aquélla en particularización y singularidad vivas, pero en una determinidad en que al mismo tiempo las *potencias universales* se mantienen como lo *dominante*. Pues, tomado en su aspecto esencial, el ideal determinado tiene como su contenido sustancial las potencias eternas que dominan el mundo. Sin embargo, el modo de existencia que puede conseguirse en la forma de la mera circunstancialidad no es digno de este contenido. Es decir, lo circunstancial por una parte tiene como forma suya el hábito, pero el hábito no corresponde a la naturaleza espiritual *autoconsciente* de aquellos profundísimos intereses; por otra, se trataba de la *contingencia y el arbitrio* de la individualidad, a través de cuyo automatismo debíamos ver entrar en la vida precisamente estos intereses, pero la contingencia y el arbitrio inesenciales son a su vez igualmente poco conformes a la universalidad sustancial constitutiva del concepto de lo en sí verdadero. Tenemos por tanto que buscarle al contenido concreto del ideal una apariencia artística por un lado más determinada, por otro más digna.

En su *ser-ahí* las potencias universales sólo pueden alcanzar esta nueva configuración apareciendo en su diferenciación y movimiento esenciales en general, y, más específicamente, en su oposición recíproca. Ahora bien, en la particularidad a que de este modo accede lo universal han de subrayarse dos momentos: en primer lugar, la *sustancia* como un círculo de las potencias universales por cuya *particularización* la sustancia se descompone en sus partes autónomas; en segundo lugar, los *individuos*, que comparecen como la

consumación activadora de estas potencias y proveen a éstos de la figura individual.

Pero la diferencia y la oposición con sus individuos en que por ello se pone a la en principio en sí armónica circunstancia del mundo son, consideradas en relación con esta circunstancia del mundo, la expulsión del *contenido esencial* que ésta lleva en sí; mientras que, a la inversa, lo universal sustancial que la misma entraña accede a la particularidad y singularidad de *tal modo* que esto universal *se* lleva al ser-ahí al darse, sí, la apariencia de contingencia, secesión y escisión, pero borrar a su vez esta apariencia precisamente al manifestarse en ella.

Pero, más aún, la disgregación de estas potencias y su realizarse efectivamente en individuos sólo pueden suceder bajo determinadas coyunturas y circunstancias, bajo y como las cuales toda la apariencia emerge en el ser-ahí o que constituyen el acicate respecto a esta realización efectiva. Tomadas para sí mismas, tales coyunturas carecen de interés y sólo reciben su significado por su relación con el hombre, cuya autoconsciencia debe activar hacia la apariencia al contenido de esas potencias espirituales. Las coyunturas externas han por tanto de aprehenderse esencialmente en esta relación, pues sólo adquieren importancia por lo que son *para el espíritu*, es decir, por el modo en que son captadas por los individuos, y con ello dan la oportunidad de llevar a la existencia la necesidad espiritual interna, los fines, designios, la esencia determinada en general, de configuraciones individuales. En cuanto esta más precisa oportunidad, las coyunturas y circunstancias determinadas forman la *situación*, que constituye el presupuesto más específico para la autoexteriorización y la activación propiamente dichas de todo lo que en la circunstancia universal del mundo en principio permanece latente todavía sin desarrollar, por lo

cual, antes de pasar a la consideración de la acción propiamente dicha, debemos establecer el concepto de situación.

La situación en general es, por una parte, la circunstancia en general, *particularizada* hasta la *determinidad*, y, por otra parte, en esta determinidad al mismo tiempo el estímulo para la exteriorización determinada del contenido que la representación** artística tiene que verter en el ser-ahí. Primordialmente desde esta última perspectiva, ofrece la situación un amplio campo de estudio, pues el aspecto más importante del arte ha sido desde siempre encontrar situaciones interesantes, es decir, tales que hagan aparecer los profundos e importantes intereses y el verdadero contenido del espíritu. A este respecto, diversas son las exigencias para las diversas artes: la escultura, p. ej., se evidencia limitada con respecto a la multiplicidad interna de las situaciones, la pintura y la música son ya más amplias y libres, mientras que la poesía es sin embargo absolutamente inagotable.

Pero ya que aquí todavía no estamos en el ámbito de las artes particulares, en este lugar sólo tenemos que subrayar los puntos de vista más generales, que podemos subdividir según la siguiente gradación, a saber.

En primer lugar, la situación, antes de haberse desarrollado en sí hasta la determinidad, tiene todavía la forma de la *universalidad* y, por tanto, de la *indeterminidad*, de modo que en principio nos hallamos sólo ante la situación de la *ausencia de situación*, por así decir. Pues la forma de la indeterminidad no es ella misma más que *una* forma contrapuesta a otra, la determinidad, y se evidencia por tanto a sí misma como una unilateralidad y determinidad.

Pero, *en segundo lugar*, la situación pasa de esta universalidad a la particularización, y deviene determinidad

propiamente dicha, pero en principio *anodina*, que no da todavía lugar a ninguna *oposición* y a su necesaria solución.

En tercer lugar, por fin, la *escisión* y su determinidad constituyen la esencia de la situación, la cual se convierte por consiguiente en una *colisión* que conduce a reacciones y forma a este respecto tanto el punto de partida como la transición a la acción propiamente dicha.

Pues la situación en general es la *fase intermedia* entre la en sí inmóvil circunstancia universal del mundo y la acción [123] concreta en sí abierta a la acción y reacción[124], por lo cual tiene que representar** en sí el carácter tanto de uno como del otro extremo, y guiarnos del uno al otro.

a) La ausencia de situación

La forma para la circunstancia universal del mundo tal como debe llevarla a manifestación el ideal del arte es la autonomía tanto individual como en sí esencial. Ahora bien, la autonomía, tomada como tal y para sí fijada, no ofrece en principio más que el seguro estribar en sí mismo en rígida calma. La figura determinada todavía no sale por tanto de sí a la referencia a otro, sino que permanece en el hermetismo interno y externo de la unidad consigo. Esto produce la ausencia de situación en que vemos, p. ej., las antiguas imágenes de los templos de los inicios del arte, cuyo carácter de profunda seriedad inmutable, de quietísima e incluso rígida pero grandiosa majestad ha sido imitado también en épocas posteriores ateniéndose sin duda al mismo tipo. La escultura egipcia y griega más antigua, p. ej., permite una intuición de esta clase de ausencia de situación. En el arte figurativo cristiano Dios Padre o Cristo se representan* más aún de modo análogo, primordialmente en bustos; tal como

en general, pues, la firme sustancialidad de lo divino, concebido como determinado dios particular o como la personalidad en sí absoluta, se adecúa a tal clase de representación**, aunque retratos medievales llevan también en sí la misma carencia de situaciones determinadas en que pudiera estamparse el carácter del individuo, y sólo quieren expresar el todo del carácter determinado en su firmeza.

b) La situación determinada en su anodinidad

Lo segundo, sin embargo, puesto que la situación se encuentra en general en la *determinidad*, es el abandono de esta quietud y dichosa calma o del único rigor y poder de la autonomía en sí. Las figuras carentes de situación y por tanto interna y externamente inmóviles tienen que ponerse en movimiento y renunciar a su mera simplicidad. Pero el siguiente paso hacia una manifestación más específica en una exteriorización particular es la situación ciertamente determinada pero no todavía esencialmente en sí diferente y preñada de colisiones.

Esta primera exteriorización individualizada resulta por tanto de las que no tienen ninguna secuela ulterior, pues no se pone en ninguna oposición hostil contra otro y por tanto no puede provocar ninguna reacción, sino que ella misma está acabada y perfecta en su candidez. Tenemos aquí aquellas situaciones que en conjunto han de considerarse como un juego en cuanto que en ellas ocurre o se hace algo, propiamente hablando, carente de seriedad. Pues la seriedad del obrar y del actuar surge en general sólo de oposiciones y contradicciones que presionan hasta la superación y derrota de uno u otro aspecto. Por eso estas situaciones ni son ellas mismas acciones ni estímulos para acciones, sino que son en

parte circunstancias determinadas pero en sí enteramente simples, en parte un obrar sin fin en sí mismo esencial y serio que derivara de conflictos o pudiera conducir a conflictos.

α) Lo primero a este respecto es la transición de la calma de la ausencia de situación al movimiento y la exteriorización, sea como movimiento puramente mecánico, sea como primer arrebato y satisfacción de cualquier necesidad interna. Si los egipcios, p. ej., representaban** en sus figuras escultóricas a los dioses con las piernas juntas, la cabeza inmóvil y los brazos pegados al cuerpo, los griegos en cambio separan los brazos y las piernas del cuerpo y le dan a éste una posición pasante y en general en sí múltiple, móvil. Reposo, posición sedente, contemplación sosegada son otras tantas circunstancias simples en que los griegos, p. ej., conciben a sus dioses; circunstancias que sin duda le confieren a la autónoma figura divina una determinidad, pero una determinidad que no entra en ulteriores referencias y oposiciones, sino que permanece cerrada en sí y que tiene su garantía para sí misma. Situaciones de esta índole extremadamente simple hállanse primordialmente en la escultura, y los antiguos sobre todo han sido inagotables en la invención de tales circunstancias ingenuas. También en esto revelan su gran sentido, pues, precisamente a través de la carencia de significado de la situación determinada, tanto más resalta la altura y autonomía de sus ideales, y tanto más aproxima a la intuición, mediante lo anodino y poco importante del obrar y del dejar, la dichosa, sosegada tranquilidad e inmutabilidad de los dioses eternos. La situación apunta entonces el carácter particular de un dios o un héroe sólo en general, sin ponerlo en relación con otros dioses o, en absoluto, en contacto hostil y disensión.

β) Más se aproxima ya la situación a la determinidad cuando alude a cualquier fin particular en su ejecución en sí

acabada, un obrar que está en relación con lo externo, y dentro de tal determinidad expresa el contenido en sí autónomo. Tampoco son éstas exteriorizaciones que turben la calma y la serena beatitud de las figuras, sino que ellas mismas no se aparecen sino como una consecuencia y un modo determinado de esta serenidad. También en tales invenciones fueron los griegos sumamente sensibles y ricos. Propio de la candidez de las situaciones es el hecho de que éstas no contienen un obrar que se manifieste meramente como el inicio de un acto, de modo que de ello debieran surgir ulteriores complicaciones y oposiciones, sino que toda la determinidad se muestra en este obrar como conclusa. La situación del Apolo de Belvedere, p. ej., es concebida por tanto de tal modo que Apolo, sabedor de su victoria tras matar a Pitón con la flecha, avanza airado en su majestad. Esta situación no tiene ya la grandiosa simplicidad de la anterior escultura griega, que daba a conocer la calma y el candor de los dioses mediante exteriorizaciones de menor significación: p. ej., la sosegada mirada de Venus, consciente de su poder, al salir del baño [125]; faunos y sátiros en situaciones lúdicas que, en cuanto situaciones, ni deben ni quieren aspirar a nada más; el sátiro, p. ej., que tiene al joven Baco en brazos y contempla al niño sonriendo con dulzura y gracia infinitas[126]; Amor en las más múltiples e ingenuas actividades análogas: todos estos son ejemplos de esta clase de situación. Por el contrario, si el obrar deviene más concreto, tal situación más complicada es menos conforme a fin, al menos para la representación** escultórica de los dioses griegos como potencias autónomas, ya que en tal caso la pura universalidad del dios individual no puede transparentarse así a través de la particularidad acumulada de su determinado obrar. El Mercurio de Pigalle, p. ej., que puede verse en Sanssouci como regalo de Luis XV [127], no está más que

ajustándose las sandalias aladas. Ésta es una ocupación completamente anodina. El Mercurio de Thorwaldsen[128], por el contrario, tiene una situación casi demasiado complicada para la escultura: dejando su flauta, acecha a Marsias; le mira ladinamente, a la espera de poderlo matar, empuñando maliciosamente la daga oculta. A la inversa, para mencionar una obra de arte más reciente, la muchacha atándose las sandalias de Rudolf Schadow [129] tiene ciertamente una ocupación de sencillez parecida a la de Mercurio pero aquí la anodinidad no tiene el mismo interés que cuando quien es representado** con tal candidez es un dios. Cuando una muchacha se ata las sandalias o hila, no se muestra nada más que este atar o hilar, para sí insignificantes y sin importancia.

γ) De ahí se sigue, en tercer lugar, que la situación determinada en general pueda ser considerada como un pretexto meramente externo, más o menos determinado, que no ofrece más que la *ocasión* para ulteriores exteriorizaciones más o menos asociadas a ella. Muchos poemas líricos, p. ej., tienen tal situación ocasional. Un humor o sentimiento particulares son una situación que puede ser sabida y captada poéticamente, y que, también con referencia a coyunturas externas, festividades, victorias, etc., incita a esta o aquella expresión y configuración, más comprensiva o limitada, de sentimientos y representaciones*. En el sentido más elevado del término, las odas de Píndaro, p. ej., son tales poemas ocasionales. También Goethe ha tomado como temática muchas situaciones líricas de esta índole; de hecho, incluso su *Werther*[130] podría recibir, en su significado más amplio, el nombre de poema ocasional, pues con el *Werther* Goethe ha elaborado como obra de arte su propio desgarramiento interno y el tormento de su corazón, lo ocurrido en su propio pecho, tal como el poeta lírico en general desahoga su corazón y expresa aquello que le afecta a él mismo como

sujeto. Con ello, lo en principio sólo retenido en lo interno queda suelto y se convierte en objeto externo del que el hombre se ha liberado, del mismo modo que alivian las lágrimas por las que escapa el dolor. Como él mismo dice[131], con la redacción de *Werther* Goethe se liberó de la urgencia y tribulación de lo interno que él describe. Pero la situación aquí representada** no pertenece todavía a esta fase, pues comprende en sí y deja que se desarrollen las más profundas oposiciones.

Ahora bien, en tal situación lírica puede por supuesto revelarse por una parte cualquier circunstancia objetiva, una actividad en relación con el mundo externo, pero por otra igualmente el ánimo como tal replegarse en sí de todas las demás conexiones externas y tomar como punto de partida la interioridad de sus circunstancias y sentimientos.

c) La colisión

Todas las situaciones hasta aquí consideradas no son, como ya se ha señalado, ni ellas mismas acciones ni en general oportunidades para la acción propiamente dicha. Su determinidad sigue siendo más o menos la circunstancia meramente ocasional o un obrar para sí carente de significado en el que un contenido sustancial se expresa de modo *tal* que la determinidad resulta ser ahora como un juego anodino que no puede tomarse verdaderamente en serio. La seriedad y la importancia de la situación en su particularización sólo puede tener comienzo allí donde la determinidad se patentiza como diferencia esencial y fundamenta, como en oposición a otra cosa, una colisión.

La colisión tiene a este respecto su fundamento en una *vulneración* que no puede permanecer como vulneración,

sino que debe ser superada: es una alteración de la circunstancia sin ella armónica que ha de alterarse ella misma a su vez. Sin embargo, la colisión tampoco es todavía una *acción*, sino que sólo contiene los inicios y presupuestos de una acción, y conserva por ello, como mero pretexto, el carácter de situación. Aunque la oposición a que la colisión está abierta puede ser también el resultado de una acción anterior. Así, p. ej., las trilogías de los antiguos son seriales en el sentido de que del final de una obra dramática deriva la colisión para una segunda, que a su vez exige su solución en una tercera. Ahora bien, habiendo menester la colisión en general de una resolución subsiguiente a la lucha de opuestos, la situación de colisión es el objeto primordial del arte dramático, al cual le es dado representar** lo bello en su más cabal y profundo desarrollo, mientras que la escultura, p. ej., no puede configurar completamente una acción a través de la cual aparezcan grandes potencias espirituales en su discordia y en su reconciliación, pues la misma pintura, a pesar de su amplio margen de maniobra, nunca puede presentar más que un momento de la acción.

Pero estas situaciones serias comportan una dificultad peculiar que ya su concepto implica. Estriban en vulneraciones y dan lugar a relaciones que no pueden continuar subsistiendo, sino que hacen necesario un remedio transfigurador. Pero, ahora bien, la belleza del ideal reside precisamente en su imperturbada unitariedad, calma y completud en sí misma. La colisión perturba esta armonía y pone en disonancia y oposición el ideal en sí unitario. Por tanto, al representar** tal vulneración se vulnera el ideal mismo, y la tarea del arte aquí no puede consistir sino por una parte en evitar que en esta diferencia perezca la belleza libre, y por otra en presentar la escisión y su lucha, con lo que, mediante la solución de los conflictos, de aquéllas resulta la

armonía, y sólo de este modo brilla ésta en toda su esencialidad. No pueden establecerse determinaciones generales sobre hasta qué límite puede llevarse la disonancia, pues a este respecto cada arte particular sigue su carácter peculiar. La representación* interna, p. ej., puede aguantar en el desgarramiento mucho más que la intuición inmediata. La poesía tiene por tanto el derecho a proceder en lo interno casi hasta el más extremo tormento de la desesperación y en lo externo hasta la fealdad como tal. Pero en las artes figurativas, en la pintura y, más aún, en la escultura, la figura externa está ahí fija y permanente, sin ser a su vez superada ni desvanecerse al punto fugazmente como los sonidos musicales. Aquí sería un error fijar para sí lo feo cuando esto no encuentra ninguna solución. Por ello a las artes figurativas no se les permite todo lo que muy bien puede consentírsele a la poesía dramática, pues ésta sólo lo deja aparecer un momento para luego alejarlo.

Aquí sólo se señalarán los puntos de vista más generales de las sucesivas clases de colisión. Debemos a este respecto considerar tres aspectos capitales:

en primer lugar, colisiones derivadas de circunstancias puramente físicas, *naturales*, en la medida en que estas mismas son algo negativo, malo y, por consiguiente, perturbador;

en segundo lugar, colisiones espirituales que descansan sobre *bases naturales* que, aunque en sí mismas positivas, para el espíritu son sin embargo portadoras de la posibilidad de diferencias y oposiciones;

en tercer lugar, discordias que hallan su fundamento en *diferencias espirituales* y son las únicas que pueden legítimamente presentarse como las oposiciones verdaderamente interesantes, en cuanto que derivan del

propio acto del hombre.

α) Por lo que a los conflictos de la primera clase se refiere, éstos sólo pueden valer como mero pretexto, pues aquí sólo la naturaleza *externa*, con sus enfermedades y otros males y quebrantos, aporta coyunturas que perturban la restante armonía de la vida y tienen como consecuencia diferencias. En y para sí, tales colisiones carecen de interés y son asumidas por el arte sólo debido a las discordias que pueden desarrollarse *como consecuencia* de una desgracia natural. Así, p. ej., en la *Alcestis* de Eurípides, cuyo argumento toma Gluck prestado para su *Alceste*[132], el presupuesto es la enfermedad de Admeto. La enfermedad como tal no sería objeto de auténtico arte, y en el mismo Eurípides sólo lo es por los individuos para los que de esta desgracia se deriva una colisión ulterior. El oráculo anuncia que Admeto debe morir si ningún otro se inmola por él al submundo. Alcestis acepta este sacrificio y decide morir para evitarle la muerte al esposo, al padre de sus hijos, al rey. También en el *Filoctetes* de Sófocles la colisión se fundamenta en una calamidad física. En la expedición contra Troya los griegos desembarcan en Lemnos al paciente debido a la herida producida en un pie por la mordedura de una serpiente en Crisa. Aquí igualmente la desgracia física no es más que el punto de arranque más exterior y el pretexto para una colisión ulterior. Pues, según el augurio, Troya no caerá hasta que las flechas de Hércules estén en las manos de los asaltantes. Filoctetes se niega a entregarlas porque durante nueve penosos años ha tenido que soportar el agravio del abandono. Ahora bien, esta negativa y el agravio del abandono del que deriva habrían podido presentarse de múltiples modos distintos, y el interés propiamente dicho no reside en la enfermedad y su urgencia física, sino en la oposición que produce la decisión de Filoctetes de no entregar las flechas. De modo análogo ocurre

con la peste en el campo de los griegos, la cual además ya se representa** para sí como consecuencia de transgresiones anteriores, como castigo, de la misma manera que en general, pues, a la poesía épica le incumbe más que a la dramática presentar sus perturbaciones y trabas como causadas por una desgracia natural, una tempestad, un naufragio, una sequía, etc. Pero en general el arte no representa** una tal calamidad como mera contingencia, sino como un obstáculo y una desgracia cuya necesidad adopta precisamente esta figura y no otra.

β) Pero, ahora bien, en la medida en que la potencia natural exterior como tal no es lo esencial en los intereses y oposiciones de lo espiritual, allí donde en segundo lugar se muestra asociada a relaciones espirituales aparece también sólo como el terreno en que la colisión propiamente dicha conduce a la ruptura y la discordia. De esta índole son todos los conflictos cuya base la constituye el *nacimiento* natural. Más precisamente, podemos distinguir aquí en general tres casos.

αα) En primer lugar, un *derecho* ligado a la naturaleza, como, p. ej., el parentesco, el derecho de sucesión, etc., que, precisamente por estar vinculado con la *naturalidad*, admite sin más una *pluralidad* de determinaciones naturales, mientras que el derecho, la cosa, es sólo *uno*. El ejemplo más importante a este respecto es el derecho de sucesión al trono. Este derecho, como pretexto para las colisiones de que aquí nos venimos ocupando, no debe todavía estar regulado y establecido para sí, porque entonces el conflicto deviene al punto de índole enteramente distinta. Es decir, si la sucesión no está todavía fijada por leyes positivas y por su ordenamiento vigente, en y para sí no puede verse como injusto el hecho de que deba reinar el hermano mayor lo mismo que el más joven u otro pariente de la casa real. Ahora

bien, puesto que el poder es algo cualitativo y no cuantitativo como el dinero y los bienes, que, por su naturaleza, pueden ser divididos de modo perfectamente justo, en tal herencia se dan al punto querellas y desavenencias. Cuando, p. ej., Edipo deja vacante el trono, los hijos, la pareja tebana, se enfrentan con los mismos derechos y pretensiones; los hermanos convienen en alternarse anualmente en el poder, pero Eteocles rompe el acuerdo y Polinice, para defender su derecho, marcha contra Tebas. La enemistad fraterna es en general una colisión que aflora en todos los períodos del arte desde la muerte de Abel a manos de Caín. También en el *Shanamah*, el primer libro de héroes persa, el punto de partida para las más múltiples luchas es una disputa por la sucesión al trono. Feridún dividió la Tierra entre sus tres hermanos: Selm recibió Rum y Chawer, a Tur se le adjudicaron Turán y Dshin, e Iredsh debía gobernar la tierra de Irán; pero cada uno pretende las tierras del otro, y a partir de ahí se suceden discordias y guerras sin fin. También en la Edad Media cristiana son innumerables las historias de disensiones familiares y dinásticas. Pero tales controversias aparecen ellas mismas como contingentes; pues, en y para sí, no es necesario que los hermanos se enemisten, sino que deben añadirse coyunturas particulares y causas superiores, como, p. ej., el en sí hostil nacimiento de los hijos de Edipo, o bien, como se intenta en *La novia de Messina*[133], atribuirse la desavenencia entre los hermanos a un destino superior. A la base del *Macbeth* de Shakespeare se encuentra una colisión análoga. Duncan es rey, Macbeth su pariente próximo de más edad y, por tanto, el heredero al trono propiamente dicho aun con prelación sobre los hijos de Duncan. De modo que la primera incitación al crimen de Macbeth es el agravio que le ha infligido el rey al nombrar a su propio hijo como sucesor al trono. Esta justificación de Macbeth, procedente de las

crónicas, es enteramente omitida por Shakespeare a fin de subrayar lo atroz de la pasión de Macbeth, con lo cual agradar al rey Jacobo[134], a quien tenía que interesar ver representado** a Macbeth como criminal. Es por eso por lo que en la versión de Shakespeare queda inmotivado el hecho de que Macbeth no asesine también a los hijos de Duncan, sino que los deja huir, y que ninguno de los adultos piense en ellos. Pero toda la colisión de que se trata en *Macbeth* va más allá de la fase de la situación que debíamos indicar aquí.

ββ) Ahora bien, *en segundo lugar*, lo inverso dentro de esta esfera consiste en que a las diferencias de nacimiento, que en sí contienen una *injusticia*, se les concede sin embargo, por *costumbre o ley*, el poder de *barrera* insalvable, de modo que se presentan por así decir como una injusticia devenida naturaleza y con ello se da pie a colisiones. Han de contarse aquí la esclavitud, la servidumbre, las diferencias de casta, la situación de los judíos en muchos Estados e incluso en cierto sentido la oposición entre nacimiento noble y burgués. Aquí el conflicto reside en el hecho de que, por un lado, el hombre tiene derechos, relaciones, deseos, fines y exigencias que le pertenecen como hombre según su concepto, pero a los que se opone, obstaculizándolos o poniéndolos en peligro, como fuerza natural, cualquiera de esas diferencias de nacimiento citadas. Sobre esta clase de colisión ha de decirse lo que sigue.

Las diferencias entre los estamentos, entre los gobernantes y los gobernados, etc., son ciertamente esenciales y racionales, pues tienen su fundamento en la necesaria articulación del conjunto de la vida del Estado y en todos los aspectos se hacen valer por la determinada clase de ocupación, orientación, modo de ver y formación espiritual en conjunto. Pero otra cosa es cuando estas diferencias respecto a los individuos debe determinarlas el *nacimiento*, de modo que el

hombre singular sea desde el principio insertado, no por obra suya, sino por el azar de la naturaleza, irrevocablemente en un estamento cualquiera, en una casta. En tal caso estas diferencias se evidencian como sólo naturales, estando sin embargo revestidas de la máxima fuerza determinante. No es aquí el lugar para discutir el modo en que surgen esta fijeza y este poder. Pues la nación puede haber sido originariamente *una*, y la diferencia natural entre libres y siervos, p. ej., no haberse desarrollado sino más tarde, o bien la diferencia de castas, estamentos, privilegios, etc., deriva de diferencias nacionales y étnicas originarias, como ha querido afirmarse de las diferencias de casta en la India. Esto aquí nos da igual: lo principal radica en que semejantes relaciones vitales, reguladoras de todo el ser-ahí del hombre, deban extraer su origen de la naturalidad y el nacimiento. Según el concepto de la cosa, la diferencia de estamento ha de considerarse ciertamente como legítima, pero, al mismo tiempo, al individuo no puede negársele el derecho a alinearse según su propia libertad en tal o cual estamento. Sólo la aptitud, el talento, la habilidad y la formación tienen que llevar a la decisión y decidir. Pero si el nacimiento anula ya de antemano el derecho a elegir y se hace con ello al hombre dependiente de la naturaleza y su contingencia, entonces, dentro de esta falta de libertad puede surgir un conflicto entre la posición asignada al sujeto por el nacimiento, por una parte, y el restante desarrollo espiritual y sus legítimas exigencias, por otra. Ésta es una triste, desgraciada colisión, pues en y para sí estriba en una *injusticia* que el verdadero arte libre no tiene que respetar. Según nuestras relaciones actuales, las diferencias de estamento, salvo para un pequeño círculo, no están ligadas al nacimiento. La única excepción la constituyen la dinastía reinante y los pares, debido a consideraciones superiores fundamentadas en el concepto del

Estado mismo. Por lo demás, el nacimiento no constituye una diferencia esencial respecto al estamento en que un individuo puede o quiere ingresar. Pero por ello, pues, asociamos también a la exigencia de esta perfecta libertad al mismo tiempo el requisito ulterior de que el sujeto se adecúe en formación, conocimientos, habilidad y actitud al estamento a que aspira. Si, no obstante, el nacimiento se opone como obstáculo insalvable a las pretensiones que sin esta limitación el hombre podría satisfacer con su fuerza y actividad espirituales, esto no nos vale sólo como una desgracia, sino esencialmente como una injusticia sufrida por él. Un muro meramente natural y para sí ilegítimo más allá del cual le han elevado el espíritu, el talento, el sentimiento, la formación interna y externa, le separa de aquello que sería capaz de alcanzar, y lo natural, sólo arbitrariamente fijado como esta determinidad jurídica, se atreve a ponerle infranqueables barreras a la en sí legítima libertad del espíritu.

Ahora bien, para la más precisa evaluación de una tal colisión, los aspectos esenciales son éstos:

En primer lugar, el individuo debe ya con sus cualidades espirituales haber franqueado efectivamente las barreras naturales, cuyo poder ha de ceder a sus deseos y fines, o de lo contrario su exigencia deviene a su vez en la misma medida una necedad. Si, p. ej., un criado, que tiene sólo la educación y habilidad de un criado, se enamora de una princesa o dama de alcurnia, o ésta de él, tales amoríos no son sino absurdos y de mal gusto aún cuando la representación** de este apasionamiento se rodee de toda la profundidad y todo el interés del corazón ardiente. Pues en tal caso no es aquí la diferencia de nacimiento lo que constituye lo que propiamente hablando separa, sino todo el círculo de intereses superiores, educación, fines vitales y modos de sentir más amplios que, por estamento, posibles y vida social,

distancia a una dama de alta posición de un criado. Cuando constituye el *único* punto de unión y no comprende en sí también el restante ámbito de aquello por lo que la vida del hombre tiene que pasar según su formación espiritual y las relaciones de su estamento, el amor resulta vacío, abstracto, y sólo afecta al aspecto de la sensualidad. Para ser pleno y total, debería estar conectado con todo el resto de la consciencia, con la plena nobleza de la actitud y de los intereses.

El *segundo* caso que aquí trataremos consiste en el hecho de que la dependencia del nacimiento se le imponga como cadena legalmente obstaculizante a la espiritualidad en sí libre y a sus fines legítimos. Esta colisión tiene también en sí algo de antiestético que contradice al concepto del ideal, por muy estimada que pueda ser y fácil que pueda antojarse servirse de ella. Es decir, si mediante leyes positivas y su validez las diferencias de nacimiento se han convertido en una injusticia estable, como, p. ej., el nacimiento como paria, judío, etc., entonces, por una parte, es parecer enteramente justo que el hombre, en la libertad de lo interno suyo rebelada contra un obstáculo tal, considere a aquéllas como eliminables y se reconozca por ello como libre. Por eso luchar contra ellas parece absolutamente legítimo. Ahora bien, en la medida en que el poder de las circunstancias subsistentes hace infranqueables tales barreras y éstas se consolidan como necesidad invencible, esto sólo puede dar lugar a una situación de desdicha y de lo en sí mismo falso. Pues, en cuanto que no tiene los medios para doblegar su fuerza, el hombre racional[135] debe someterse a lo necesario, es decir, no debe reaccionar contra ello, sino resignarse pacientemente a lo inevitable; debe renunciar al interés y la urgencia que ante tal barrera sucumben, y sobrellevar por tanto lo insuperable con el callado coraje de la pasividad y la tolerancia. Donde la lucha no sirve de nada, lo razonable [135] consiste en eludir la

lucha para por lo menos poderse retirar a la autonomía *formal* de la libertad subjetiva. Entonces deja el poder de lo injusto de tener poder sobre él, mientras que, si se le opone, al punto experimenta toda su dependencia. Pero ni esta abstracción de una autonomía puramente formal ni aquella inútil entrega a la lucha son verdaderamente bellas.

Del auténtico ideal apártase igualmente un *tercer* caso, inmediatamente conectado con el segundo. Consiste en el hecho de que individuos a quienes el nacimiento ha otorgado un privilegio ciertamente válido según preceptos religiosos, leyes estatales positivas, circunstancias sociales, quieran afirmar y hacer valer este privilegio. Es decir, en tal caso, se da ciertamente la autonomía según la realidad efectiva externa positiva, pero, en cuanto subsistencia de lo en sí mismo ilegítimo e irracional, se trata de una autonomía falsa y, en la misma medida, puramente formal, con lo que desaparece el concepto del ideal. Podría por supuesto creerse que el ideal se conserva, pues que la subjetividad va de la mano con lo universal y legal y permanece en consistente unidad con ello; pero, por una parte, en este caso lo universal no tiene su fuerza y su poder en *este* individuo, tal como el ideal de lo heroico requiere, sino sólo en la autoridad pública de las leyes positivas y su administración; por otra parte, el individuo no afirma más que una injusticia, carece por tanto de aquella sustancialidad que, como vimos, se encuentra igualmente en el concepto del ideal. La causa del sujeto ideal debe ser en sí misma verdadera y legítima. Tienen aquí su lugar, p. ej., el poder legal sobre esclavos y siervos de la gleba, el derecho a privar de su libertad a los extranjeros o a sacrificarlos a los dioses, etc. Un derecho tal puede por supuesto ser ejercido por individuos que ingenuamente crean estar defendiendo un derecho bueno, tal como, p. ej., en la India las castas superiores se sirven de sus privilegios, o como Thoas ordena

sacrificar a Orestes[136], o en Rusia los señores disponen de sus siervos; en efecto, aquellos que están en lo más alto pueden querer imponer interesadamente semejantes derechos como derechos y leyes. Pero en tal caso su derecho es sólo un derecho injusto [137] propio de la barbarie, y ellos mismos, al menos *para nosotros*, aparecen como bárbaros que deciden y consuman lo en y para sí injusto. La legalidad en que se apoya el sujeto es sin duda respetable y justificable atendiendo a su época, espíritu y perspectiva cultural, pero para nosotros es totalmente positiva y carente de validez y poder. Ahora bien, si el individuo privilegiado aprovecha su derecho sólo para sus fines privados, por una pasión particular y con propósitos egoístas, entonces ante nosotros tenemos no sólo la barbarie, sino, además, un carácter malvado.

A menudo se ha querido despertar con tales conflictos la compasión y también el temor —según la ley aristotélica[138] que establece como fines de la tragedia el temor y la compasión—; pero ante el poder de tales derechos derivados de la barbarie y de lo desdichado de los tiempos no sentimos ni temor ni respeto[139], y la compasión que podamos sentir se transforma bien pronto en repugnancia y rebelión.

El único verdadero desenlace de un conflicto tal sólo puede por tanto consistir en que no se impongan semejantes falsos derechos, tal como, p. ej., ni Ifigenia ni Orestes son sacrificados en Aulis y Tauris[140].

γγ) Ahora bien, finalmente, un último aspecto de las colisiones que extraen su fundamento de la naturalidad es la pasión subjetiva cuando descansa sobre bases naturales de temperamento y carácter. Aquí el mejor ejemplo son los celos de Otelo. De índole análoga son la ambición, la avaricia y también, en parte, el amor.

Pero, ahora bien, estas pasiones sólo llevan esencialmente a

colisión en cuanto se convierten en pretexto para que los individuos presa y dominados por el exclusivo poder de un sentimiento tal se vuelvan contra lo verdaderamente ético y en y para sí legítimo en la vida humana y caigan con ello en un conflicto más profundo.

Esto nos conduce a la consideración de una *tercera* clase principal de discordia que encuentra su fundamento propiamente dicho en potencias espirituales y su diferencia, en cuanto que esta oposición viene provocada por el acto mismo del hombre.

γ) En relación con las colisiones puramente naturales, ya se ha señalado más arriba que no constituyen más que el punto de arranque para ulteriores oposiciones. Más o menos lo mismo sucede también en los conflictos de la segunda clase de casos que acabamos de considerar. En las obras de más hondo interés ninguno de ellos se queda en los antagonismos hasta aquí señalados, sino que anticipan semejantes perturbaciones y oposiciones sólo como la ocasión para que las potencias vitales en y para sí espirituales se enconen y se combatan recíprocamente en su diferencia. Pero sólo el espíritu puede activar lo espiritual, con lo que las diferencias espirituales deben obtener también su realidad efectiva por el acto del hombre para poder aparecer en su figura propiamente dicha.

Tenemos así ahora por un lado una dificultad, un obstáculo, una vulneración, producidos por un acto efectivamente real del hombre; por otro, una vulneración de intereses y poderes en y para sí legítimos. Sólo ambas determinaciones tomadas en su conjunto fundamentan la profundidad de esta última clase de colisiones.

Los principales casos que en esta esfera pueden registrarse se distinguen del modo siguiente.

αα) Empezando ya a salir del círculo de conflictos que descansan sobre la base de lo natural, el primer caso de esta nueva clase hállase todavía vinculado a los anteriores. Pero, ahora bien, si el obrar humano ha de fundamentar la colisión, entonces lo natural, lo producido por el hombre no en cuanto *espíritu*, sólo puede consistir en que éste ha hecho *sin saberlo* algo inintencionado que luego se le evidencia como una vulneración de potencias éticas que han de respetarse esencialmente. La consciencia que más tarde adquiere de su acto le lleva entonces, mediante esta vulneración antes inconsciente, cuando se la imputa a sí mismo como causada por él, a discordia y contradicción. Aquí el fundamento de la colisión lo constituye el antagonismo entre la consciencia y la intención *en* el acto, por una parte, y la posterior consciencia de lo que el acto era *en sí*, por otra. Edipo y Ayax pueden valernos como ejemplos. El acto de Edipo, según el querer y el saber de éste, consistía en que en el curso de una reyerta había dado muerte a un hombre extraño para él; pero lo inconsciente era el acto efectivamente real en y para sí, el asesinato de su propio padre. A la inversa, Ayax mata, en un acceso de locura, las ovejas de los griegos al tomarlas por los príncipes griegos mismos. Cuando luego contempla con consciencia despierta lo sucedido, lo vergonzoso de su acto le sobrecoge y lleva a colisión. Lo de tal modo inintencionadamente violado por el hombre debe sin embargo ser algo que él esencialmente tiene, según su razón, que honrar y tener por sagrado. Si, por el contrario, esta estima y veneración son una mera opinión y una falsa superstición, entonces, para nosotros al menos, una colisión tal carece ya de interés más profundo.

ββ) Pero, ahora bien, puesto que en nuestro ámbito actual el conflicto debe ser una vulneración *espiritual* de potencias espirituales por el acto del hombre, la colisión más adecuada

consiste, *en segundo lugar*, en la violación consciente y derivada de *esta consciencia* y de la intención de la misma. También aquí el punto de partida puede estar a su vez constituido por la pasión, la brutalidad, la locura, etc. La guerra de Troya, p. ej., se inicia con el rapto de Helena; luego Agamenón sacrifica a Ifigenia y con ello ofende a la madre, pues le mata el fruto más querido de su vientre; Clitemnestra mata por ello al marido; Orestes, puesto que ella ha asesinado a su padre y rey, se venga con la muerte de su madre. Análogamente, en *Hamlet* el padre es alevosamente enviado a la tumba y la madre de Hamlet ultraja a los manes del difunto mediante un matrimonio sin tardanza con el asesino.

También en estas colisiones resulta lo principal el hecho de que aquello contra lo que se lucha es algo en y para sí ético, verdadero, sagrado, que el hombre levanta con ello contra sí. Si no es este el caso, entonces para nosotros, en cuanto dueños de una consciencia de lo verdaderamente ético y sagrado, un conflicto tal resulta sin valor ni esencialidad, como, p. ej., en el célebre episodio del *Mahabharata*, Nala y Damayanti. El rey Nala había desposado a la princesa Damayanti, a quien se le había concedido el privilegio de elegir autónomamente entre sus pretendientes. Los otros candidatos flotan como genios en el aire, únicamente Nala se mantiene sobre la tierra, y ella tuvo el buen gusto de escoger al hombre. Ahora bien, esto irrita a los genios, que empiezan a acechar al rey Nala. Pero durante muchos años nada pueden hacer contra él, que de ningún delito se hace culpable. Pero por fin consiguen poder sobre él, pues comete un gran crimen al pisar el charco de su propia orina. Según las ideas hindúes, éste es un grave pecado cuyo castigo no admite demora. A partir de este momento se encuentra en poder de los genios; uno le instila la afición al juego, otro instiga a su hermano contra él, y al final Nala, privado del trono, debe marchar con

Damayanti arruinado hasta la miseria. Todavía tiene por último que soportar también la separación de su esposa, hasta que a la postre, tras diversas aventuras, se ve de nuevo encumbrado a su anterior fortuna. El conflicto propiamente dicho en torno al cual gira todo es sólo para los antiguos hindúes un sacrilegio esencial, pero nada más que un absurdo según nuestra consciencia.

γγ) Pero, *en tercer lugar*, la transgresión no necesita ser directa, es decir, no es preciso que el acto como tal sea ya, tomado para sí, un acto que provoque colisión, sino que lo es sólo por las relaciones y coyunturas conocidas en las que se lleva a cabo, que se le contraponen y contradicen. Romeo y Julieta, p. ej., se aman; en y para sí no hay en el amor ninguna transgresión; pero ellos saben que sus casas viven en el odio y la enemistad, que los padres nunca consentirán su matrimonio, y entran en colisión debido a este discordante terreno presupuesto.

Respecto a la situación determinada, enfrentada a la circunstancia universal del mundo, esto, muy general, puede bastar. Si se quisiese llevar adelante esta consideración en todos sus aspectos, sombras y matices, y juzgar todas las clases de situación posibles, este solo capítulo daría ya ocasión para discusiones infinitamente profusas. Pues la invención de diferentes situaciones tiene una inagotable abundancia de posibilidades en sí, donde lo que esencialmente importa es siempre el arte determinado, según su género y especie. Al cuento, p. ej. se le permiten muchas cosas que le estarían vedadas a otro modo de concepción y representación**. Pero en general la invención de la situación es un punto importante que suele poner habitualmente en grandes aprietos a los artistas. En particular hoy día se oye con frecuencia quejarse de la dificultad de encontrar argumentos adecuados de donde extraer las coyunturas y situaciones. A

este respecto puede a primera vista parecer ciertamente más digno para el poeta ser original e inventarse él mismo las situaciones, pero esta clase de espontaneidad no es un aspecto esencial. Pues la situación no constituye lo espiritual para sí, la figura artística propiamente dicha, sino que sólo tiene que ver con el material exterior en y dentro del cual han de desenvolverse y representarse** un carácter y un ánimo. Sólo en la elaboración de este arranque externo en acciones y caracteres se evidencia la actividad auténticamente artística. No se puede por tanto dar en absoluto gracias al poeta como responsable de este aspecto en sí no poético, y debe siempre permitírsele la recreación de nuevo a partir de lo ya dado, de la historia, sagas, mitos, a partir de crónicas, incluso a partir de argumentos y situaciones ya elaborados artísticamente; tal como en la pintura lo exterior de la situación se ha extraído, y bastante a menudo repetido de modo análogo, de las leyendas de los santos. En tal representación** la producción artística propiamente dicha es mucho más profunda que en el hallazgo de situaciones determinadas. Análogamente sucede también con la riqueza de circunstancias y complicaciones presentadas. A este respecto el arte moderno ha sido bastante a menudo elogiado por exhibir, frente al antiguo, una fantasía infinitamente más fecunda, y, de hecho, es en las obras de arte de la Edad Media y de la época moderna donde se encuentra la mayor multiplicidad y cambio de situaciones, incidentes, acontecimientos y destinos. Pero con esta abundancia externa nada se ha conseguido. Pese a ella, sólo poseemos unos cuantos dramas y poemas épicos sobresalientes. Pues lo principal no es la marcha y el cambio externos de los acontecimientos, de tal modo que éstos, en cuanto acontecimientos e historias, agoten el contenido de la obra de arte, sino la configuración ética y espiritual y los grandes movimientos del ánimo y del carácter que a través del proceso

de esta configuración se exponen y desvelan.

Si ahora echamos una ojeada al punto del cual debemos partir en lo que sigue, por una parte las coyunturas, circunstancias y relaciones determinadas, internas y externas, se convierten en la situación sólo por el *ánimo*, la *pasión* que las conciben y en ellas se mantienen. Por otra, veíamos que, en su determinidad, la situación se diferencia en oposiciones, obstáculos, complicaciones y *vulneraciones*, de modo que el ánimo se siente movido por las coyunturas intervinientes a *actuar* necesariamente *contra* lo perturbador y obstaculizante que se contrapone a sus fines y pasiones. En este sentido, la acción propiamente dicha no comienza hasta que la oposición contenida en la situación ha aflorado. Pero, ahora bien, puesto que la acción que lleva a colisión *vulnera* un aspecto opuesto, en esta diferencia suscita contra sí la potencia afectada contrapuesta y está por tanto la *reacción* inmediatamente asociada a la *acción*. Sólo entonces ha entrado el ideal en determinidad y movimiento plenos. Pues ahora se oponen *luchando* entre sí dos intereses arrancados de su armonía y que en su recíproca contradicción exigen necesariamente una *solución*.

Ahora bien, tomado como un todo, este movimiento no pertenece ya al ámbito de la situación y sus conflictos, sino que conduce a la consideración de lo que más arriba hemos denominado la acción propiamente dicha.

3. La acción

Según la serie de etapas que hemos seguido hasta aquí, la *acción* forma la *tercera*, tras la *circunstancia* general *del mundo* y la *situación* determinada.

Ya hemos visto en el capítulo anterior que, en su referencia *externa*, la acción [123] presupone coyunturas que llevan a colisiones, a acción y reacción [124]. Ahora bien, no puede establecerse determinadamente dónde, en relación a estos presupuestos, debe la acción tener su *comienzo*. Pues lo que por un lado aparece como comienzo puede por el otro evidenciarse a su vez como resultado de complicaciones previas que constituirían, por tanto, el inicio propiamente dicho. Pero estas mismas no son a su vez más que producto de colisiones precedentes, etc. En la casa de Agamenón, p. ej., Ifigenia redime en Tauris la culpa y la desgracia de la familia. Aquí el comienzo sería la salvación de Ifigenia por Diana, que la lleva a Tauris; pero esta coyuntura no es sino la consecuencia de otros sucesos, a saber, el sacrificio en Aulis, a su vez condicionado por la ofensa a Menelao de parte de Paris al raptar a Helena, y así sucesivamente hasta el famoso huevo de Leda. El material tratado en la Ifigenia en Tauris tiene igualmente también a su vez como presupuesto el asesinato de Agamenón y toda la secuela de crímenes en la casa de Tántalo. Lo mismo sucede en el ciclo tebano. Ahora bien, si hubiera que representar** una acción con toda esta serie de presupuestos, acaso sólo la poesía pudiera dar cumplimiento a este cometido. Pero ya, según el proverbio[141], una tal aplicación se ha convertido en algo aburrido y se la ha considerado como asunto de la prosa, frente a cuya prolijidad se establece como ley para la poesía la exigencia de llevar en seguida al lector *in medias res*. Ahora bien, el hecho de que no sea el interés del arte comenzar por el inicio exteriormente primero de la acción determinada tiene el más profundo fundamento en que un comienzo tal es sólo el inicio respecto al curso natural, exterior, y la conexión de la acción con este inicio sólo afecta a la unidad empírica de la apariencia, pero puede incluso ser indiferente al contenido de la acción misma

propiamente dicho. La unidad igualmente exterior sigue dándose aun cuando sea uno y el mismo individuo quien deba proveer el hilo conductor de acontecimientos diversos. El conjunto de coyunturas de la vida, actos, destinos, es, por supuesto, lo constitutivo del individuo, pero su naturaleza propiamente dicha, el verdadero núcleo de su actitud y capacidad, viene sin esto a aparecer en *una* situación y acción grandiosas, en cuyo curso revela aquél lo que él es, mientras que previamente sólo era quizás conocido por su nombre y su exterioridad.

No ha, pues, de buscarse el inicio de la acción en ese comienzo *empírico*, sino que sólo deben tomarse en cuenta las coyunturas que, aprehendidas por el ánimo individual y las necesidades de éste, producen precisamente la colisión determinada cuyos pleito y solución constituyen la acción particular. En la *Ilíada*, p. ej., Homero determina al punto el asunto alrededor del cual gira todo, la cólera de Aquiles, sin contar antes los acontecimientos previos o la biografía de Aquiles, sino que nos plantea sin demora el conflicto específico, y ciertamente de tal modo que un gran interés constituye el trasfondo de su cuadro.

Ahora bien, la representación** de la acción como un movimiento en sí total de acción, reacción[124] y solución de su lucha, le pertenece sobre todo a la poesía, pues a las demás artes sólo se les concede la fijación de un momento en el curso de la acción y de su producirse. A este respecto parecen, por un lado, aventajar a la poesía por la riqueza de sus medios, pues no sólo disponen de toda la figura externa, sino también de la expresión mediante gestos, así como de su referencia a las figuras circundantes y el reflejo en otros objetos agrupados en torno. Pero todo esto son medios de expresión incomparables con la claridad del discurso. La

acción es el desvelamiento más claro del individuo, de su actitud así como también de sus fines; lo que es el hombre en su fundamento más interno accede a la realidad efectiva sólo a través de su actuar, y el actuar, debido a su origen espiritual, tampoco cobra su máxima claridad y determinidad más que en la expresión espiritual, en el discurso.

Al hablar en general del actuar uno habitualmente se representa* una multiplicidad incalculable. Pero para el arte el círculo de las acciones adecuadas para su representación** permanece totalmente limitado. Pues sólo tiene que atravesar aquel círculo del actuar que es necesario por la idea.

A este respecto, en cuanto que el arte tiene que emprender su representación**, debemos subrayar en la acción tres puntos principales, derivados de lo que sigue. La situación y su conflicto son lo en general estimulante; pero el movimiento mismo, la diferencia del ideal en su actividad, no surge más que de la reacción. Ahora bien, este movimiento contiene:

en primer lugar, las *potencias universales* que forman el contenido y el fin esenciales por que se actúa;

en segundo lugar, la *activación* de estas potencias por los *individuos* actuantes;

en tercer lugar, estos dos aspectos tienen que unirse en lo que aquí llamaremos en general *carácter*.

a) Las potencias universales del actuar

α) Por más que en la consideración del actuar nos hallemos en la fase de la determinidad y la diferencia del ideal, sin embargo, en lo verdaderamente bello todos los lados de la oposición a que se abren los conflictos deben todavía llevar en sí el sello del ideal, por lo cual no pueden carecer de

racionalidad y legitimación. Intereses de índole ideal deben combatirse, de modo que se enfrenten potencia contra potencia. Estos intereses son las urgencias esenciales del pecho humano, los fines en sí mismos necesarios del actuar, en sí legítimos y racionales, y, por tanto, precisamente las potencias universales, eternas, del ser-ahí espiritual: no lo absolutamente divino mismo, sino los hijos de la idea absoluta una y, por tanto, dominantes y válidos; vástagos de lo universalmente verdadero uno, aunque sólo momentos determinados, particulares, de esto. Pueden ciertamente entrar en oposición por su determinidad, pero, no obstante su diferencia, deben tener en sí mismos esencialidad para aparecer como el ideal determinado. Éstos son los grandes motivos del arte, las eternas relaciones religiosas y éticas: familia, patria, Estado, iglesia, gloria, amistad, estamento, dignidad, particularmente en el mundo de lo romántico el honor y el amor, etc. Estas potencias difieren en el grado de su validez, pero todas son en sí mismas racionales. Al mismo tiempo, son las potencias del ánimo humano, que el hombre, por ser hombre, tiene que reconocer, dejar que le gobiernen y activar. Pero no pueden presentarse sólo como derechos de una legislación positiva. Pues, por una parte, ya la forma de legislación positiva, como vimos, repugna al concepto y a la figura del ideal, y, por otra, el contenido de derechos positivos puede constituir lo en y para sí injusto, por mucho que haya adoptado la forma de ley. Pero esas relaciones no son lo que se fija sólo externamente, sino los poderes en y para sí sustanciales, que, precisamente por contener en sí el verdadero contenido de lo divino y humano, resultan también lo que impulsa en el actuar y lo que al final siempre se consuma.

De esta índole son, p. ej., los intereses y fines que se enfrentan en la *Antígona* de Sófocles. Creonte, el rey, ha

promulgado, como caporal de la ciudad, un riguroso decreto por el que el hijo de Edipo que había marchado contra Tebas como enemigo de la patria no debe recibir los honores de la sepultura. Esta orden tiene una justificación esencial, la preocupación por el bien de toda la ciudad. Pero a Antígona la anima una potencia igualmente ética, el sagrado amor por el hermano, al que ella no puede dejar insepulto como presa de los pájaros. El incumplimiento del deber de sepultura atentaría contra la piedad familiar, y por eso infringe el decreto de Creonte.

β) Ahora bien, las colisiones pueden ciertamente introducirse de los más diversos modos; pero la necesidad de la reacción no debe ocasionarla nada estrafalario o repulsivo, sino algo en sí mismo racional y legítimo. Así, p. ej., en el conocido poema alemán de Hartmann von der Aue[142], *El pobre Enrique*, la colisión es repugnante. El héroe ha contraído la lepra, una enfermedad incurable, y se dirige a los monjes de Salerno en busca de ayuda. Éstos exigen que una persona se sacrifique espontáneamente por él, pues el remedio preciso sólo puede extraerse de un corazón humano. Una pobre muchacha, que ama al caballero, se ofrece voluntariamente a morir y le acompaña a Italia. Esto es algo completamente bárbaro, y el callado amor y la conmovedora entrega de la muchacha no pueden por ello obrar todo su efecto. Entre los antiguos aparece ciertamente también la injusticia del sacrificio humano como colisión, como, p. ej., en la historia de Ifigenia, que primero ha de ser sacrificada y luego sacrificar ella misma al hermano; pero, por una parte, este conflicto aquí está conectado con otras relaciones en sí legítimas, y, por otra, lo racional, como ya se ha señalado más arriba, consiste en que tanto Ifigenia como también Orestes se salvan y se trunca la coerción de esa injusta colisión, lo cual es en verdad también el caso en el citado poema de Hartmann

von der Aue, pues Enrique, al no querer finalmente aceptar el sacrificio, se libera, con la ayuda de Dios, de su enfermedad y entonces es la muchacha recompensada por su fiel amor.

A esas potencias más arriba llamadas afirmativas se agregan al punto otras contrapuestas, a saber, las potencias de lo negativo, deleznable y malo en general. Sin embargo, lo meramente negativo no puede tener cabida en la representación** ideal de una acción como el fundamento esencial de la reacción necesaria. La realidad de lo negativo puede ciertamente corresponder a lo negativo y a su esencia y naturaleza; pero si el concepto y el fin internos son en sí mismos ya nulos, entonces la fealdad ya interna admite aún menos en su realidad externa una auténtica belleza. La sofistería de la pasión puede ciertamente intentar introducir aspectos positivos en lo negativo mediante la habilidad, la fuerza y la energía del carácter; pero, pese a ello, nosotros sólo extraemos la visión de un enlucido sepulcro. Pues lo sólo negativo es sin excepción lo en sí romo y ramplón[143], y, por tanto, o bien nos deja vacíos o bien nos repele, sea empleado como móvil de una acción o meramente como medio para provocar la reacción de otro. Lo cruel, desdichado, la acerbidad del poder y la aspereza de la prepotencia pueden también ponerse juntos y tolerarse en la representación* cuando son elevados y sustentados por una consistente grandeza de carácter y fin; pero la maldad como tal, la envidia, la vileza y la infamia son y siguen siendo sólo repulsivas. Para sí el diablo es, por tanto, una figura malvada, estéticamente inservible; pues no es más que la mentira en sí misma y, por tanto, un personaje sumamente prosaico. Igualmente, las furias del odio y tantas alegorías posteriores de índole análoga son sin duda potencias, pero sin autonomía ni sostén afirmativos, y poco propicias para la representación** ideal, aunque también a este respecto ha de

establecerse una gran diferencia entre lo permitido y lo prohibido a las artes particulares y el modo y manera en que éstas presentan o no su objeto inmediatamente ante la intuición. Pero en general el mal es en si frío e inconsistente, pues del mismo no se deriva más que lo sólo negativo mismo, la destrucción y la desdicha, mientras que el auténtico arte debe ofrecernos en sí la visión de una armonía. Especialmente despreciable es la infamia, pues procede de la envidia y el odio hacia lo noble, y no vacila en pervertir lo en sí legítimo en medio para la propia pasión perversa o ignominiosa. Los grandes poetas y artistas de la antigüedad, por tanto, no nos dan la visión de la maldad y la depravación; Shakespeare por el contrario nos presenta, en *Lear*, p. ej., el mal en todo su horror. El anciano Lear divide el reino entre sus hijas, y al hacerlo es tan insensato como para fiarse de sus falsas palabras lisonjeras y no apreciar a la silenciosa, fiel Cordelia. Ello es ya insensato y demente, y, así pues, la más ultrajante ingratitud e indignidad de las hermanas mayores y sus maridos le llevan a la demencia efectivamente real. De otro modo suelen a su vez los héroes de la tragedia francesa [144] pavonearse y ufanarse enfáticamente de los más grandes y nobles motivos, y hacer gran ostentación de su honor y su dignidad, pero en la misma medida anulan, con lo que efectivamente son y consuman, la representación* de estos motivos. Pero especialmente en los tiempos más recientes se ha puesto de moda y ha producido un humor abominable y una ironía grotesca, en la que Theodor Hoffmann [145], p. ej., se complacía, el inestable desgarramiento interno que pasa por todas las más repulsivas disonancias.

γ) Ahora bien, sólo las potencias en sí mismas afirmativas y sustanciales deben por tanto ofrecer el verdadero contenido de la acción ideal. Al representarlas**, estas fuerzas impulsoras no deben presentarse sin embargo en su

universalidad como tal, aunque dentro de la realidad efectiva del actuar sean los momentos esenciales de la idea, sino que han de configurarse como *individuos autónomos*. De lo contrario, resultan pensamientos universales o representaciones* abstractas que no entran en el ámbito del arte. Cuanto menos puedan derivar su origen de meras arbitrariedades de la fantasía, tanto menos deben llegar a la determinidad y conclusión, y, por consiguiente, aparecer como en sí mismas individualizadas. Pero esta determinidad no puede extenderse, hasta la particularidad del ser-ahí externo ni contraerse en la interioridad subjetiva, pues si no también la individualidad de las potencias universales debería introducirse en todas las complicaciones del ser-ahí finito. Por estelado no se toma por tanto totalmente en serio la determinidad de su individualidad.

Los dioses griegos pueden citarse como el ejemplo más claro de tal manifestación y dominio de las fuerzas universales en su figura autónoma. Se presenten como se presenten, siempre están felices y serenos. En cuanto dioses individuales, particulares, entran ciertamente en lucha, pero en último término tampoco se toman esta disputa con seriedad en el sentido de que se hayan concentrado con toda la enérgica consecuencia del carácter y de la pasión en un fin determinado y hayan encontrado en esta lucha su ruina. Intervienen sólo esporádicamente, hacen suyo un determinado interés en casos concretos, pero lo mismo abandonan el asunto y retoman felices a las alturas del Olimpo. Así, vemos a los dioses de Homero en lucha y guerra recíprocas; esto forma parte de su determinidad, pero no dejan sin embargo de ser las esencias y determinidades universales. La batalla, p. ej., comienza a enardecerse; uno tras otro aparecen los héroes cada uno por su lado; ahora se pierden los singulares en el torbellino y la confusión

generales; no pueden ya distinguirse las particularidades específicas; un impulso y un espíritu universales braman y luchan, y ahora son las potencias universales, los dioses mismos, los que entran en combate. Pero siempre retornan de tal complicación y diferencia a su autonomía y calma. Pues la individualidad de su figura les lleva en efecto a contingencias, pero, puesto que en ellos lo predominante es lo universal divino, lo individual, más que empujarles cada vez más a una subjetividad verdaderamente interna, resulta sólo figura externa. La determinidad es una figura que sólo más o menos se ajusta a la divinidad. Pero es precisamente esta autonomía y despreocupada calma la que les da la individualidad plástica que ni se cuida de lo determinado ni lo ha menester. No hay por ello tampoco en los dioses de Homero ninguna consecuencia sólida en el actuar en la realidad efectiva concreta, aunque siempre se entregan a una actividad cambiante, múltiple, pues sólo pueden darles algo que hacer la temática y el interés de acontecimientos humanos temporales. De modo análogo seguimos hallando en los dioses griegos ulteriores particularidades peculiares que no siempre pueden reducirse al concepto universal de cada dios determinado: Mercurio, p. ej., es quien mata a Argos, Apolo quien mata a los lagartos[146], Júpiter tiene amoríos sin cuento y cuelga a Juno de un yunque[147], etc. Éstas y tantas otras historias son meros apéndices que se adhieren a los dioses por un lado natural mediante simbolismo y alegoría, y a cuyo origen tendremos que referirnos más detalladamente luego.

Ciertamente muéstrase también en el arte moderno una concepción de potencias determinadas y en sí al mismo tiempo universales. Pero en su mayor parte se trata sólo de raídas alegorías inertes, p. ej., del odio, de la envidia, de los celos, en general de las virtudes y vicios, de la fe, de la esperanza, el amor, la fidelidad, etc., en las que no tenemos

ninguna fe. Pues en las representaciones** del arte únicamente sentimos un interés más profundo por la subjetividad concreta, de modo que lo que queremos ver ante nosotros son esas abstracciones no para sí mismas, sino sólo como momentos y aspectos de los caracteres humanos y su particularidad y totalidad. De modo análogo, tampoco los ángeles tienen en sí universalidad y autonomía, como Marte, Venus, Apolo, etc., o como Océano y Helios, sino que son ciertamente para la representación*, pero como servidores particulares de la esencia divina sustancial una, que no se dispersa en individualidades tan autónomas como las muestra el círculo de dioses griego. No tenemos por consiguiente la intuición de muchas potencias objetivas basadas en sí que pudieran acceder a la representación** para sí como individuos divinos, sino que su contenido esencial lo hallamos como objetivo en el Dios Uno o como efectivamente realizado de modo particular y subjetivo en caracteres y acciones humanos. Pero en esa autonomización e individualización halla precisamente su origen la representación** ideal de los dioses.

b) Los individuos actuantes

En los ideales divinos, tal como acabamos de considerarlos, no le es difícil al arte conservar la idealidad exigida. Pero en cuanto ha de pasar al actuar concreto, se le plantea a la representación** una dificultad peculiar. Pues los dioses y potencias universales en general son ciertamente lo móvil e impelente, pero en la realidad efectiva no ha de atribuírseles el actuar propiamente dicho, individual, sino que el actuar corresponde a los hombres. Tenemos por tanto dos aspectos distintos. Por un lado están esas potencias universales en su

sustancialidad basada en sí y, por tanto, más abstracta; por el otro, los individuos humanos, a quienes pertenece la decisión y la resolución última a la acción, así como la consumación efectivamente real. A decir verdad, las eternas fuerzas dominantes son inmanentes al sí del hombre, constituyen el aspecto sustancial de su carácter; pero, en cuanto son concebidas en su divinidad misma como individuos y, por tanto, como exclusivos, entran al punto en una relación externa con el sujeto. Aquí surge la dificultad esencial. Pues en esta relación entre dioses y hombres se da inmediatamente una contradicción. Por una parte, el contenido de los dioses es el peculio, la pasión individual, la decisión y la voluntad del hombre; pero, por la otra, los dioses, en cuanto que son en y para sí, devienen no sólo independientes del sujeto singular, sino que son concebidos y puestos de relieve como las fuerzas impulsoras y determinantes del mismo, de modo que las mismas determinaciones son representadas** ora en individualidad divina autónoma, ora como lo más propio del pecho humano. Con ello aparecen en peligro tanto la libre autonomía de los dioses como también la libertad de los individuos actuantes. Especialmente si se atribuye a los dioses el poder de mandar, con ello sufre la autonomía humana, que nosotros sin embargo hemos planteado como requisito absolutamente esencial del ideal del arte. Es esta la misma relación que también se cuestiona en las representaciones* de la religión cristiana. Así, p. ej., se dice que el espíritu de Dios conduce a Dios. Pero entonces lo interno humano puede aparecer como el terreno meramente pasivo en que interviene el espíritu de Dios, y se anula la voluntad humana en su libertad, con lo que para ésta el decreto divino de esta eficiencia resulta por así decir una especie de hado en el que aquélla no está presente con su sí propio.

α) Ahora bien, si esta relación se plantea de tal modo que el

hombre actuante se contrapone exteriormente al dios como a lo sustancial, entonces la referencia entre ambos resulta enteramente prosaica. Pues el dios ordena y el hombre no tiene más que obedecer. De la exterioridad entre dioses y hombres no han podido liberarse ni siquiera grandes poetas. En Sófocles, p. ej., Filoctetes, tras desbaratar el engaño de Odiseo, persiste en su resolución de no acompañarle al campamento de los griegos, hasta que por fin aparece Hércules cual *deus ex machina* y le ordena ceder a los deseos de Neotolomeo. Ciertamente el contenido de esta aparición está bastante motivado, e incluso se la espera; pero la maniobra misma es siempre extraña y exterior, y en sus más nobles tragedias no emplea Sófocles esta clase de representación**, a la que poco falta para convertir a los dioses en máquinas muertas y a los individuos en meros instrumentos de un arbitrio que les es extraño.

De modo análogo, particularmente en lo épico se producen intervenciones de los dioses que aparecen exteriores a la libertad humana. Es Hermes, p. ej., quien lleva a Príamo a ver a Aquiles[148]; Apolo golpea a Patroclo entre los hombros y pone fin a su vida[149]. Igualmente suelen emplearse rasgos mitológicos, de tal suerte que éstos se presentan como un ser exterior a los individuos. Aquiles, p. ej., es sumergido por su madre en el Estige y con ello le hace invulnerable excepto en los talones, e invencible. Si nos representamos* esto de modo intelectivo, entonces desaparece toda la valentía, y todo el heroísmo de Aquiles pasa de característica espiritual a mera cualidad física. Pero una tal clase de representación** puede resultar mucho más admisible en lo épico que en lo dramático, pues en lo épico el aspecto de la interioridad pasa a segundo plano respecto a la intención en la realización de los fines, y deja en general un margen más amplio a la exterioridad. Aquella reflexión meramente intelectiva que

achaca al poeta el absurdo de que sus héroes no sean héroes debe por tanto formularse con suma precaución, pues, como pronto veremos, también en tales rasgos puede conservarse la relación poética entre los dioses y los hombres. Se hace por el contrario valer al punto lo prosaico cuando las potencias presentadas como autónomas carecen en sí además de sustancia y sólo responden al arbitrio y la extravagancia fantásticos de una falsa originalidad.

β) La relación auténticamente ideal consiste en la identidad de los dioses y los hombres que también debe entreverse cuando las potencias universales se contraponen como autónomas y libres a los hombres actuantes y a sus pasiones. Es decir, que el contenido de los dioses debe al punto evidenciarse como lo interno propio de los individuos, de tal modo por consiguiente que, por un lado, las fuerzas dominantes aparezcan para sí individualizadas, pero, por otro, esto externo al hombre se muestre como lo inmanente al espíritu y al carácter de éste. Al artista compete por tanto mediar la diferencia entre ambos lados y unirlos mediante un sutil lazo, subrayando los inicios en lo interno humano, pero resaltando igualmente lo universal y esencial que en ello gobierna y llevándolo a la intuición individualizado para sí. El ánimo del hombre debe revelarse en los dioses, que son las formas universales autónomas para lo que impulsa y gobierna en su interior. Sólo en tal caso son los dioses al mismo tiempo los dioses de su propio pecho. Cuando en los antiguos leemos, p. ej., que un corazón ha sido sojuzgado por Venus o Amor, ciertamente Venus y Amor son en principio fuerzas externas al hombre, pero el amor igualmente es una emoción y una pasión pertenecientes al pecho humano como tal y constituyentes de su propio interior. En el mismo sentido suele hablarse de las Euménides. En principio nos representamos* a las vírgenes vengadoras como Furias que

persiguen exteriormente al criminal. Pero esta persecución es, en la misma medida, la furia interna que traspasa el pecho del criminal, y Sófocles las utiliza también en el sentido de lo interno y propio del hombre, tal como, p. ej., en *Edipo en Colono* (v. 1434) se las llama las Erinnias de Edipo mismo y significan la maldición del padre, el poder de su ánimo ofendido sobre los hijos[150]. Por eso es a la vez correcto e incorrecto explicar a los dioses en general siempre como potencias bien sólo exteriores al hombre, bien sólo interiormente inmanentes a él. Pues son ambas cosas. Por eso en Homero las acciones de los dioses y de los hombres se entrecruzan continuamente; los dioses parecen consumar lo extraño al hombre, y, sin embargo, no hacen, propiamente hablando, más que llevar a cabo aquello que constituye la sustancia del ánimo interno de éste. En la *Ilíada*, p. ej., cuando en el curso de la disputa Aquiles va a levantar la espada contra Agamenón, aparece por detrás Atenea y, visible únicamente para él, tira de su rubia cabellera. Desde el Olimpo la envía Hera, tan preocupada por Aquiles como por Agamenón, y su irrupción parece totalmente independiente del ánimo de Aquiles. Pero, por otro lado, es fácilmente representable* que la Atenea que súbitamente aparece, la ponderación que refrena la cólera del héroe, es de índole interior y todo un acontecimiento que se produce en el ánimo de Aquiles. De hecho, Homero mismo deja entrever estos unos pocos versos antes (*Ilíada*, I, vv. 190 ss.), cuando describe cómo Aquiles delibera en su pecho:

ἢ ὅ γε φάσγανον ὀξὺ ἐρυσσάμενος παρὰ μηροῦ
τοὺς μὲν ἀναστήσειεν,ὁ δ’ ’Ατρεΐδην ἐναρίζοι,
ἦε χόλον παύσειεν ἐρητύσειέ τε θυμόν[151].

Tiene aquí el poeta épico pleno derecho a representar** como un acontecimiento externo esta interrupción interior de

la ira, este freno, que es una fuerza extraña a la ira, pues al principio Aquiles aparece completamente lleno sólo de ira. De modo análogo, en la *Odisea*[152] hallamos a Minerva como acompañante de Telémaco. Este acompañamiento es ya más difícil de interpretar como al mismo tiempo interior en el pecho de Telémaco, aunque aquí tampoco falta la conexión entre lo externo y lo interno. Esto es lo que constituye en general la serenidad de los dioses homéricos y la ironía que encierra la veneración de los mismos, que su autonomía y su seriedad se disuelven en cuanto que se patentizan como las potencias propias del ánimo humano, dejando por tanto a los hombres ser por sí mismos en ellas.

Pero no necesitamos buscar tan lejos un ejemplo cabal de la transformación de tal maquinación divina meramente externa en algo subjetivo, en libertad y en belleza ética. En su *Ifigenia en Táuride*[153] ha conseguido Goethe lo más digno de admiración y más bello posible a este respecto. En Eurípides Orestes roba con Ifigenia la imagen de Diana. Esto no es nada más que un hurto. Llega Thoas y da la orden de perseguirles y quitarles la efigie de la diosa, hasta que al final aparece de modo enteramente prosaico Atenea y ordena a Thoas que se detenga, pues Orestes ya ha sido encomendado por ella a Poseidón, quien, por deferencia hacia ella, se lo ha llevado mar adentro. Thoas obedece al punto, respondiendo a la admonición de la diosa (vv. 1442 ss.): «Señora Atenea, quien oyéndolas no obedece las palabras de los dioses no está en su sano juicio. Porque no estaría bien enfrentarse con los poderosos dioses»[154].

No vemos en esta relación más que una escueta orden exterior de Atenea y una mera obediencia igualmente carente de contenido por parte de Thoas. En Goethe por el contrario Ifigenia se convierte en diosa y confía en la verdad en ella

misma, en el pecho humano. En este sentido dice, dirigiéndose a Thoas[155]:

¿Es que al acto inaudito tiene el hombre
solamente el derecho? ¿Es que lo imposible se estampa
solamente en el poderoso pecho del héroe?

Lo que en Eurípides consigue la *orden* de Atenea, que Thoas se vuelva atrás, la Ifigenia de Goethe trata de lograrlo, y lo logra de hecho, mediante profundos sentimientos y representaciones* con que le enfrenta:

De acá para allá
revuélvese en el pecho una audaz empresa:
no escaparé yo a un gran reproche,
ni a un grave perjuicio, si se me malogra;
¡sólo en vuestras rodillas la pongo! ¡Si
veraces sois según se os ensalza,
mostradlo con vuestra ayuda y enalteced
por mi medio la verdad!

Y cuando Thoas le contesta:

¿Crees tú que oye
el rudo escita, el bárbaro, la voz
de la verdad y de la humanidad que Atreo,
el griego, desoyera?,

así responde ella con delicadísima, purísima fe:

Óyela todo aquel
nacido bajo cualquier cielo a quien
la fuente de la vida por el pecho puramente
y sin trabas le fluye.

Confiando en la eminencia de su dignidad, ella apela ahora

a su magnanimidad e indulgencia, lo conmueve y derrota, y le arranca de modo humanamente bello el permiso para volver con los suyos. Pues sólo esto es preciso. Ella no ha menester la imagen de la diosa y puede alejarse sin argucias ni engaños, pues Goethe interpreta con infinita belleza, de modo humano, reconciliador, el ambiguo oráculo de los dioses[156]:

Si llevas a la hermana que a orillas del Tauris
contra su voluntad en el santuario permanece
a Grecia, quedará la maldición sin efecto,

dándole el sentido de que la pura y santa Ifigenia es la hermana, la imagen divina y la protectora de la casa.

Hermoso y espléndido se me muestra
el consejo de la diosa,

les dice Orestes a Thoas e Ifigenia;

Semejante a una sagrada imagen
a la que el inmutable sino de la ciudad
en virtud de un sagrado conjuro divino ligado está,
se te nos llevó a ti, oh protectora del hogar;
te conservó en sagrado silencio
para bendición de tu hermano y de los tuyos.
Cuando toda salvación en la vasta tierra
perdida parecía, tú nos lo devuelves todo.

De este modo curativo, reconciliador, ya antes se ha revelado Ifigenia respecto a Orestes mediante la pureza y la belleza ética de su ánimo íntimo. A él, que en su desgarrado ánimo ya no abriga ninguna fe en la paz, reconocerla ciertamente le enfurece, pero el puro amor de la hermana le cura igualmente de todo el tormento de las furias internas:

En tus brazos acometióme
el mal con todas sus garras
por última vez y me sacudió la médula
horriblemente; luego huyó
como una serpiente al cubil. De nuevo
gozo ahora por ti de la plena luz
del día.

En este como en todos los demás respectos no puede admirarse bastante la profunda belleza del poema.

Ahora bien, peor van las cosas con las temáticas cristianas que con las antiguas. En las leyendas sacras, en general en el terreno de la representación* cristiana, la aparición de Cristo, de María, de otros santos, etc., forma ciertamente parte de la fe general; pero junto a esto la fantasía se ha conformado en ámbitos afines toda clase de seres fantásticos, como son brujas, fantasmas, apariciones de espíritus, etc., con cuya interpretación, cuando aparecen como potencias extrañas al hombre y éste, inmoderado en sí, obedece a su magia, a su engaño y al poder de sus trucos, toda la representación** puede quedar a merced de cualquier delirio y de todo el arbitrio de la contingencia. Particularmente en este respecto debe atender el artista al hecho de que el hombre conserve siempre la libertad y autonomía de decisión. Shakespeare ha ofrecido los modelos más espléndidos de esto. En *Macbeth*, p. ej., las brujas aparecen como fuerzas externas que le predeterminan a Macbeth su destino. Pero lo que anuncian es su deseo más secreto, más íntimo, que de este modo sólo aparentemente externo le adviene y se le revela. Más bella y profundamente todavía es tratada en *Hamlet* la aparición del espíritu sólo como una forma objetiva del barrunto interno de Hamlet. Vemos a Hamlet entrar en escena con la oscura

sensación de que algo terrible debe de haber sucedido; entonces se le aparece el espíritu del padre y le revela todas las tropelías. Tras este monitorio descubrimiento esperamos que Hamlet al punto castigue enérgicamente el hecho y le consideramos completamente legitimado para la venganza. Pero él titubea y titubea. Se le ha reprochado a Shakespeare esta inactividad y se le ha censurado que la pieza en parte se quede en eso. Pero desde el punto de vista práctico Hamlet es una naturaleza débil, un ánimo bello replegado en sí que difícilmente puede decidirse a abandonar esta armonía interna, melancólico, taciturno, hipocondríaco y meditabundo, y, por tanto, nada inclinado a un acto de venganza, tal, pues, como también Goethe ha establecido la idea de que lo que Shakespeare quiso describir era la imposición de una gran acción a un alma incapaz de acción. Y en este sentido es en el que le parece íntegramente elaborada la pieza. «Aquí se planta un roble», dice «en una costosa vasija cuyo seno sólo debiera haber acogido idílicas flores; las raíces crecen, la vasija se rompe»[157]. Pero en cuanto a la aparición del espíritu, Shakespeare aporta un rasgo más profundo: Hamlet titubea porque no cree ciegamente al espíritu.

The spirit that I have seen
May be the devil: and the devil hath power
To assume a pleasing shape; yea and perhaps
Out of my weakness and my melancholy
As he is very potent with such spirits
Abuse me to damn me. I'll have grounds
More relative than this: the play's the thing
Wherein I'll catch the conscience of the king[158].

Vemos aquí que la aparición como tal no dispone de Hamlet a su antojo, sino que éste duda y quiere procurarse

certeza por sus propios medios antes de emprender la acción.

γ) Ahora bien, las potencias universales que no sólo se presentan para sí en su armonía, sino que igualmente viven en el pecho del hombre y mueven el ánimo humano en lo más íntimo de éste, pueden por último designarse, siguiendo a los antiguos, con el término πάθος. Esta palabra es difícil de traducir, ya que «pasión» siempre comporta el concepto concomitante de lo mezquino, bajo, pues exigimos que el hombre no caiga en el apasionamiento. Tomamos aquí por tanto pathos en un sentido más elevado y más general, sin esta connotación de lo censurable, obstinado[159], etc. Así, p. ej., el sagrado amor fraterno de Antígona es un pathos en ese sentido griego de la palabra. En este sentido el pathos es una potencia del ánimo en sí misma legítima, un contenido esencial de la racionalidad y de la voluntad libre. Orestes, p. ej., mata a su madre no por, digamos, un movimiento interno del ánimo al que llamaríamos pasión, sino que el pathos que le impulsa al acto es deliberado y está enteramente ponderado. A este respecto tampoco podemos decir que tengan pathos los dioses. Éstos no son más que el contenido universal de lo que en la individualidad humana impele a decisiones y acciones. Pero los dioses como tales permanecen en su calma e impasibilidad, y si entre ellos se producen altercados y peleas, no se lo toman propiamente hablando en serio, o bien su pelea tiene una referencia simbólica universal en cuanto una guerra universal entre los dioses. Debemos por consiguiente limitar el pathos a la acción del hombre, y entender por ello el esencial contenido racional presente en el sí humano y que invade e impregna todo el ánimo.

αα) Ahora bien, el pathos constituye el centro propiamente dicho, el auténtico dominio del arte; su representación** es lo principalmente eficiente en la obra de arte así como en el

espectador. Pues el pathos pulsa[160] una cuerda que resuena[161] en todo pecho humano, cada uno conoce lo valioso y racional del contenido de un verdadero pathos, y lo reconoce. El pathos conmueve[162] porque es en y para sí lo que en el ser-ahí humano tiene poder. A este respecto lo externo, el entorno natural y su escenario deben aparecer sólo como accesorio subordinado para sostener el efecto del pathos. La naturaleza debe por tanto emplearse esencialmente como simbólica y dejar que resuene [163] fuera de sí el pathos, el cual constituye el objeto de la representación** propiamente dicho. La pintura paisajista, p. ej., es ya para sí un género inferior a la pintura histórica, pero también allí donde aparece autónomamente debe evocar[164] un sentimiento universal y tener la forma de un pathos. Se ha dicho en este sentido que el arte en general debe emocionar [165]; pero si este principio debe valer, surge entonces la pregunta esencial por aquello que debiera producir la emoción [166] en el arte. Emoción166 en general es conmoción [167] como sentimiento, y los hombres, particularmente hoy en día, son en parte fáciles de emocionar165. Quien vierte lágrimas, siembra lágrimas que brotan fácilmente. Pero en el arte sólo debe conmover[168] el pathos en sí mismo verdadero.

ββ) Por eso ni en lo cómico ni en lo trágico puede el pathos ser una mera necedad ni una manía subjetiva. En Shakespeare, p. ej., Timón es un misántropo enteramente exterior, los amigos le han llevado a la ruina, disipado su fortuna, y cuando es él mismo quien necesita dinero, le abandonan. Entonces es cuando se convierte en un apasionado enemigo de los hombres. Esto es comprensible y natural, pero no un pathos en sí legítimo. Aún más en el trabajo juvenil de Schiller *El misántropo*[169], el mismo odio es una extravagancia moderna. Pues aquí el misántropo es,

además, un hombre reflexivo, sagaz y extremadamente noble, magnánimo con sus campesinos, a los que ha liberado de la servidumbre, y lleno de amor por su hija, tan bella como digna de amor. Análogamente se atormenta Quinctius Heymeran von Flaming, en la novela de August Lafontaine[170], con la manía de las razas humanas, etc. Pero ha sido principalmente la más reciente poesía la que se ha lanzado a infinitas fantasías y mendacidad que surten efecto por su rareza, pero que no hallan eco en ningún pecho sano, pues en tales refinamientos de la reflexión sobre lo verdadero del hombre se ha evaporado todo auténtico contenido.

Pero, ahora bien, a la inversa, todo lo que estriba en doctrina, convicción y calado en la verdad de las mismas, en la medida en que este conocimiento constituye una urgencia capital, no es un auténtico pathos para la representación** artística. De esta índole son los conocimientos y verdades *científicos*. Pues forma parte de la ciencia una clase peculiar de formación, un esfuerzo plural y un conocimiento múltiple de la ciencia determinada y del valor de la misma; pero el interés por este modo de estudio no es ninguna potencia motriz universal del pecho humano, sino que siempre se limita sólo a un cierto número de individuos. La misma dificultad entraña el tratamiento de doctrinas puramente *religiosas* cuando han de desplegarse según su *contenido* más interno. El contenido universal de la religión, la fe en Dios, etc., es ciertamente un interés de todos los más profundos ánimos; pero, respecto a esta fe, no le compete al arte la explicación de los dogmas religiosos ni el calado específico en su verdad, y el arte debe guardarse de entrar en tales explicaciones. Creemos en cambio al pecho humano capaz de todo pathos, de todos los motivos de las potencias éticas que son de interés para el actuar. La religión atañe más a la actitud, al cielo del corazón, al consuelo universal y al enaltecimiento del individuo en sí

mismo, que al actuar propiamente dicho como tal. Pues lo divino de la religión como *actuar* es lo ético y las potencias particulares de lo ético. Pero estas potencias, frente al puro cielo de la religión, atañen a lo mundano y propiamente hablando humano. Entre los antiguos era esto mundano en su esencialidad el contenido de los dioses, que, por consiguiente, también respecto al actuar, podían entrar completamente en la representación** del actuar.

Si preguntamos por tanto por el alcance del pathos de que estamos tratando, el número de tales momentos sustanciales de la voluntad es exiguo y su alcance pequeño. Particularmente la ópera quiere y debe mantenerse en un limitado círculo de ellos, y una y otra vez oímos las quejas y alegrías, la desventura y la ventura amorosas, la fama, el honor, el heroísmo, la amistad, el amor materno, el amor filial, conyugal, etc.

γγ) Ahora bien, un pathos tal requiere esencialmente una *representación*** y una *descripción gráfica*. Y ciertamente debe ser un alma en sí misma rica la que introduzca en su pathos la riqueza de su interior y no resulte sólo concentrada e intensiva, sino que se exteriorice extensivamente y se eleve a figura desarrollada. Esta concentración o despliegue internos constituyen una gran diferencia, y son también a este respecto esencialmente diversas las individualidades étnicas particulares. Los pueblos de reflexión más desarrollada son más elocuentes en la expresión de su pasión. Los antiguos, p. ej., estaban habituados a exponer en su profundidad el pathos que anima a los individuos sin por ello caer en frías reflexiones ni palabrería. A este respecto los franceses son también patéticos, y su elocuencia a cuento de la pasión no siempre es sólo mera verborrea, como nosotros los alemanes solemos opinar en la astringencia de nuestro ánimo, en la medida en que la multilateral expresión del sentimiento se

nos aparece como una injusticia al mismo. Hubo en este sentido en Alemania una época de la poesía en que particularmente los ánimos juveniles, hartos del torrente retórico francés, anhelaban naturalidad y llegaron a una fuerza que se expresaba primordialmente mediante interjecciones. Pero con el mero ¡Ah! y ¡Oh!, o con la imprecación de la cólera, con el arremeter y el acometer no se resuelve gran cosa. La fuerza de las meras interjecciones es una fuerza mala y el modo de exteriorización de un alma todavía sin desbastar. El espíritu individual en que se representa** el pathos debe ser un espíritu en sí lleno, que esté en condiciones de expandirse y expresarse.

También Goethe y Schiller constituyen a este respecto un contraste llamativo. Goethe es menos patético que Schiller y tiene un modo de representación** más intensivo; particularmente en la lírica resulta en sí más moderado; sus canciones, como conviene a la canción, hacen notar lo que quieren decir sin ser completamente explícitas. A Schiller, en cambio, le encanta desplegar profusamente su pathos con gran claridad y brío en la expresión. De modo análogo, Claudius[171] ha establecido en *El mensajero de Wandsbeck* (vol. I, pág. 153) el contraste entre Voltaire y Shakespeare de tal modo que el uno es lo que el otro *parece*: «El maestro Arouet *dice*: lloro; y Shakespeare *llora*.» Pero el arte se ocupa precisamente del decir y del parecer, y no del ser natural efectivamente real. Si Shakespeare sólo *llorase*, mientras que Voltaire *pareciese* llorar, Shakespeare sería un mal poeta.

Para ser en sí mismo concreto como exige el arte ideal, el pathos debe acceder a la representación** como el pathos de un espíritu rico y total. Esto nos conduce al tercer aspecto de la acción, a la consideración más precisa del *carácter*.

c) El carácter

Hemos partido de las potencias *universales*, sustanciales, del actuar. Para su activación y realización efectiva precisan de la *individualidad* humana, en la cual aparecen como *pathos* motor. Pero, ahora bien, lo universal de esas potencias debe encerrarse en sí como *totalidad y singularidad* en los individuos particulares. Esta totalidad es el hombre en su espiritualidad concreta y la subjetividad de ésta, la individualidad humana total como carácter. Los dioses se convierten en el pathos humano, y el pathos en actividad concreta es el carácter humano.

Por eso el carácter constituye el centro propiamente dicho de la representación** artística ideal, en la medida que unifica en sí como momentos de su propia totalidad los aspectos hasta aquí considerados. Pues la idea en cuanto *ideal*, es decir, configurada para la representación* e intuición sensibles y que actúa y se consuma en su activación, es, en su determinidad, *singularidad subjetiva* que se refiere a sí misma, pero la singularidad verdaderamente *libre*, tal como es requerida por el ideal, ha de evidenciarse no sólo como universalidad, sino igualmente como particularidad concreta y como la mediación y la compenetración unificantes de estos aspectos, que *para sí* mismos son como unidad. Esto constituye la totalidad del carácter, cuyo ideal consiste en la rica fortaleza de la subjetividad que en sí se compendia.

Tenemos a este respecto que considerar el carácter según tres aspectos: *en primer lugar*, como individualidad total, como riqueza del carácter en sí;

en segundo lugar, esta totalidad debe al punto aparecer como particularidad, y el carácter, por tanto, como *determinado*;

en tercer lugar, el carácter, en cuanto en sí *uno*, se encierra con esta determinidad, como consigo mismo, en su ser-para-sí subjetivo, y tiene por consiguiente que realizarse como carácter en sí *firme*.

Queremos ahora elucidar estas determinaciones abstractas del pensamiento y ponerlas al alcance de la representación*.

α) El pathos, puesto que se despliega en el seno de una individualidad plena, ya no aparece por tanto como todo y el único interés de la representación**, sino que él mismo se convierte en solamente *un* aspecto, por más que capital, del carácter actuante. Pues el hombre no lleva en sí como pathos suyo sólo digamos *un* Dios, sino que el ánimo del hombre es grande y vasto. A un hombre verdadero le pertenecen muchos dioses, pues en su corazón encierra todas las potencias dispersas en el círculo de los dioses; todo el Olimpo se congrega en su pecho. En este sentido decía un antiguo: «De tus pasiones te has hecho los dioses, ¡oh hombre!» Y en efecto, cuanto más civilizados, más dioses tenían los griegos, y sus dioses primitivos eran dioses más obtusos, no configurados en individualidad y determinidad.

Es por tanto en esta riqueza donde debe también mostrarse el carácter. El interés que para nosotros tiene un carácter lo constituye precisamente el hecho de que en él se patentiza una totalidad tal y, sin embargo, en esta plétora él mismo sigue siendo un sujeto en sí concluso. Si no se describe el carácter con esta rotundidad y subjetividad y queda abstractamente a merced de sólo *una* pasión, entonces aparece como fuera de sí o como demente, débil y carente de fuerza. Pues la debilidad e impotencia de los individuos consiste precisamente en el hecho de que el contenido de esas potencias eternas no accede en ellos a manifestación como su más propio sí, como predicados inherentes a ellos en cuanto

el sujeto de los predicados.

En Homero, p. ej., cada héroe es todo un espectro de propiedades y rasgos de carácter pleno de vida. Aquiles es el héroe más joven, pero su fuerza juvenil no carece de las restantes cualidades auténticamente humanas, y Homero nos descubre esta multiplicidad en las más diversas situaciones. Aquiles ama a su madre Tetis, llora por Briseida cuando se la quitan, y es su honor ofendido lo que le empuja a la disputa con Agamenón, que constituye el punto de partida de todos los ulteriores acontecimientos de la *Ilíada*. Es además el más fiel amigo de Patroclo y de Antíloco, al mismo tiempo el joven más floreciente, más fogoso, es veloz, valiente, pero plenamente respetuoso con los ancianos; el fiel Fénix, su criado de confianza, yace a sus pies, y en el funeral de Patroclo evidencia sumo respeto y reverencia por el anciano Néstor. Pero Aquiles se muestra igualmente como irritable, irascible, vengativo y extremadamente cruel con el enemigo, como cuando, tras darle muerte, ata a Héctor a su carro y da tres vueltas a las murallas de Troya con el cadáver a rastras; y, sin embargo, se ablanda cuando el viejo Príamo le visita en su tienda; se acuerda entonces de su propio anciano padre y le tiende al sollozante rey la mano que le ha matado al hijo. De Aquiles puede decirse: ¡He ahí a un hombre! La multilateralidad de la noble naturaleza humana desarrolla toda su riqueza en este individuo uno. Y así ocurre también con los demás personajes homéricos: Odiseo, Diomedes, Áyax, Agamenón, Héctor, Andrómaca; cada uno de ellos es un todo, un mundo para sí, cada uno de ellos es un hombre completo, vivo, y no, dijéramos, sólo la abstracción alegórica de cualquier rasgo de carácter singularizado. Qué estériles, pálidas individualidades, pese a su fuerza, son por el contrario Sigfrido, el de la piel córnea, Hagen de Tronia y el mismo Volker, el juglar[172].

Únicamente una multilateralidad tal da vivo interés al carácter. Al mismo tiempo, esta plenitud debe aparecer como concentrada en *un* sujeto y no como esparcimiento, dislate y mera excitabilidad multiforme —tal como los niños, p. ej., lo cogen todo con la mano y hacen algo con ello momentáneamente, pero sin carácter—; por el contrario, el carácter debe penetrar en lo más diverso del ánimo humano, ser en ello, hacer que su sí se llene de ello y, sin embargo y al mismo tiempo, no estancarse en ello, sino más bien conservar en esta totalidad de intereses, fines, propiedades, rasgos de carácter, la subjetividad en sí condensada y afianzada.

A la representación** de tales caracteres totales se adecúa sobre todo la poesía épica, y menos la dramática y la lírica.

β) Pero, ahora bien, el arte no puede quedarse en esta totalidad como *tal*. Pues tenemos que atender al ideal en su determinidad, de donde surge la exigencia más específica de la *particularidad e individualidad* del carácter. La *acción*, particularmente en su conflicto y su reacción, requiere la limitación y la determinidad de la figura. Por eso en su mayoría los héroes dramáticos son en sí también más simples que los épicos. Ahora bien, la determinidad más estable procede del pathos particular, que se convierte en el rasgo de carácter esencial, relevante, y conduce a fines, decisiones y acciones determinados. Pero si la limitación es de nuevo llevada hasta el punto de que un individuo es vaciado hasta sólo la mera forma, en sí abstracta, de un pathos determinado, como el amor, el honor, etc., entonces se pierde toda la vitalidad y subjetividad, deviniendo a menudo la representación** —como ocurre en los franceses— estéril y pobre en este aspecto. En la particularidad del carácter debe por tanto aparecer sin duda *un* aspecto principal como el dominante, pero dentro de la determinidad debe conservarse toda la vitalidad y plenitud, de modo que le quede al

individuo el espacio para maniobrar en muchas direcciones, participar en múltiples situaciones y desplegar en exteriorización plural la riqueza de un interior en sí desarrollado. De esta vitalidad están dotadas las figuras trágicas de Sófocles, no obstante el pathos en sí simple. En su acabamiento plástico cabe compararlas con las imágenes escultóricas. Pues también a la escultura le es dado, a pesar de la determinidad, expresar una multilateralidad del carácter. En contraste con la pasión tempestuosa, que se concentra con toda fuerza en *un* solo punto, en su tranquilidad y silencio representa** ciertamente la enérgica neutralidad que en sí encierra quedamente todas las potencias; pero, sin embargo, ésta imperturbada unidad no se queda en determinidad abstracta, sino que en su belleza puede al mismo tiempo barruntarse el lugar de nacimiento de todo como la posibilidad inmediata de pasar a las relaciones de las más diversas clases. En las auténticas figuras escultóricas vemos una apacible profundidad que encierra en sí la facultad de realizar efectivamente a partir de sí todas las potencias. La multiplicidad interna del carácter, más que a la escultura, debe exigirse a la pintura, la música y la poesía, y se halla también en los artistas auténticos de todos los tiempos. En el *Romeo y Julieta* de Shakespeare, p. ej., el pathos capital de Romeo es el amor; pero, sin embargo, le vemos en las relaciones de las más diversas clases con sus padres, con amigos, con su paje, en pleitos de honor y en duelo con Tebaldo, respetuoso y confiado con el monje, e incluso, al pie de la tumba, en diálogo con el boticario a quien compra el veneno mortal, y siempre digno, noble y profundamente sensible. Igualmente, Julieta entraña una totalidad de relaciones con el padre, con la madre, el ama, el conde París, el sacerdote. Y, sin embargo, está tan profundamente inmersa en sí como en cada una de estas situaciones, y sólo *un*

sentimiento, la pasión de un amor, tan profundo y vasto como el inmenso mar, penetra y sostiene todo su carácter, de modo que Julieta puede con razón decir: «Cuanto más doy, más tengo: ambas cosas son infinitas.»[173] Por consiguiente, aunque sólo se represente** *un* pathos, éste debe sin embargo desarrollarse como riqueza de sí en sí mismo. Este mismo es el caso en lo lírico, donde, no obstante, el pathos no puede devenir acción en relaciones concretas. Es decir, aquí debe también patentizarse como circunstancia interna de un ánimo desarrollado pleno que puede variar de rumbo según todas las vertientes de las coyunturas y las situaciones. Una viva elocuencia, una fantasía ligada a todo, que trae el pasado al presente, que sabe utilizar todo el entorno externo para la expresión simbólica de lo interno, que no teme profundos pensamientos objetivos y al exponerlos revela un espíritu muy rico y de gran alcance, claro, digno, noble, esta riqueza de carácter que expresa su mundo interno halla también su justo lugar en la lírica. Considerada desde el entendimiento, tal multilateralidad dentro de una determinidad dominante puede por supuesto aparecer como inconsecuente. Aquiles, p. ej., en su noble carácter heroico, cuya juvenil fuerza de la belleza constituye el rasgo fundamental, tiene un tierno corazón respecto al padre y al amigo; ¿cómo es posible entonces, podría preguntarse, que arrastre a Héctor ante las murallas en cruel sed de venganza? De análoga inconsecuencia adolecen los patanes de Shakespeare, casi siempre dotados de un rico espíritu y de un humor absolutamente genial. Uno puede aquí preguntarse: ¿cómo individuos tan ricos en espíritu pueden llegar a comportarse con tal torpeza? Pues el entendimiento tiende a resaltar abstractamente sólo *un* aspecto del carácter y a estamparlo como única regla de todo el hombre. Al entendimiento se le antoja mera inconsecuencia lo que se opone a tal dominio de

una unilateralidad. Pero para la racionalidad de lo en sí total y por tanto vivo esta inconsecuencia es precisamente lo consecuente y justo. Pues el hombre es esto: no sólo portar en sí la contradicción de lo plural, sino también soportarla y permanecer en ella igual y fiel a sí mismo.

γ) Pero por eso debe el carácter integrar su particularidad con su subjetividad, debe ser una figura determinada y tener en esta determinidad la fuerza y la solidez de *un* pathos que permanece fiel a sí mismo. Si el hombre no es de este modo *uno* en sí, los diversos aspectos de la multiplicidad se disgregan sin sentido ni pensamiento. En el arte lo infinito y divino de la individualidad consiste precisamente en estar en unidad consigo. La solidez y la firmeza ofrecen por este lado una determinación importante para la representación** ideal del carácter. Como ya más arriba se señaló, proceden de la compenetración de la universalidad de las potencias con la particularidad del individuo y devienen en esta unión subjetividad y singularidad plenas de unidad en sí, autorreferentes.

Pero en base a esta exigencia, debemos oponernos a muchas manifestaciones, particularmente del arte moderno.

En el *Cid* de Corneille[174], p. ej., la colisión entre amor y honor desempeña un papel estelar. Tal pathos en sí mismo diferenciado puede por supuesto conducir a conflictos; pero si es presentado como dilema interno en uno y el mismo carácter, esto da ciertamente ocasión para una retórica brillante y para monólogos de mucho efecto, pero la escisión de uno y el mismo ánimo, hecho saltar de acá para allá de la abstracción del honor a la del amor, y viceversa, se opone en sí a la sólida resolución y unidad del carácter.

Igualmente contradictoria con la firmeza individual es el hecho de que uno de los protagonistas en que se mueve y

opera la fuerza de un pathos se deje determinar y persuadir por una figura subordinada y pueda entonces también echarle la culpa a otros, tal como, p. ej., la Fedra[175] de Racine se deja convencer por Enona. Un carácter auténtico actúa por sí mismo y no deja que un extraño ejerza influencia sobre él y tome decisiones por él. Pero si ha actuado por sí, entonces también quiere asumir la culpa de su acto y responder de éste.

Otro modo de incontinencia de carácter se ha desarrollado, particularmente en recientes producciones alemanas, como la debilidad interna de la sensiblería por mucho tiempo considerablemente dominante en Alemania. Como ejemplo célebre más cercano debe citarse a *Werther*, un carácter definitivamente enfermizo, carente de fuerza para elevarse sobre la obstinación de su amor. Lo que lo hace interesante es la pasión y la belleza del sentimiento, el hermanamiento con la naturaleza junto con el refinamiento y la delicadeza de ánimo. Más tarde, con la progresiva profundización en la inconsistente subjetividad de la propia personalidad, esta debilidad ha adoptado múltiples formas distintas. El alma bella, p. ej., de Jacobi en su *Woldemar*[176] es uno de estos casos. En esta novela se muestra en grado superlativo la mendaz exquisitez del ánimo, la autoengañosa impostura de la propia virtud y excelencia. Se trata de una excelsitud y divinidad del alma que se enfrenta a la realidad efectiva en una relación errónea en todas sus vertientes y que mediante la superioridad desde la que todo lo rechaza como indigno de sí, se oculta a sí misma la debilidad para soportar y elaborar el auténtico contenido del mundo dado. Pues una tal alma bella tampoco está abierta a los intereses verdaderamente éticos y fines sólidos de la vida, sino que se encierra en sí misma y vive y se mueve sólo en sus subjetivísimas elucubraciones religiosas y morales. A este entusiasmo interno por la exagerada excelencia propia con que ante sí misma se

magnifica se añade luego una infinita susceptibilidad respecto a todos los demás, que deben en todo momento adivinar, comprender y venerar esta belleza solitaria. Y si los otros no saben hacerlo, todo el ánimo se conmueve y se siente infinitamente herido en lo más profundo. Entonces toda la humanidad, toda la amistad, todo el amor quedan de una vez por todas sentenciados. No poder soportar la pedantería y la mala educación, los menores inconvenientes y contratiempos, que un carácter fuerte y grande pasa por alto inmune, supera todo lo imaginable, y son precisamente tales nimiedades fácticas las que llevan tal ánimo a la suprema desesperación. Entonces la tristeza, la aflicción, el pesar, el mal humor, el agravio, la melancolía y la pena no tienen, pues, fin, y producen un atormentarse con reflexiones a sí mismo y a los demás, una convulsividad e incluso una dureza y crueldad de alma que revelan plenamente toda la miserabilidad y debilidad de la interioridad de esta alma bella. Tal excentricidad anímica a nadie puede animar. Pues de un auténtico carácter forman parte el coraje y la fuerza para querer y afrontar algo efectivamente real. El interés por semejantes subjetividades, que siempre permanecen sólo en sí mismas, es un interés vacío, por más que abriguen la opinión de que son naturalezas superiores, más puras, que produjeron en sí lo divino, tan bien escondido en los más íntimos repliegues, y permitieron que fuera contemplado en *negligé*.

De otra manera se ha desarrollado también esta falta de sustancial solidez interna del carácter: aquellas peregrinas exquisiteces superiores del ánimo se han hipostasiado de modo inverso y han sido aprehendidas como potencias autónomas. Se cuentan entre éstas lo mágico, lo magnético, lo demoníaco, la distinguida fantasmalidad de la clarividencia, la enfermedad del sonambulismo, etc. El individuo que debe ser vivo es puesto respecto a estas oscuras potencias en relación

con algo que, por una parte, está en sí mismo y, por otra, es un extraño más allá de lo interno suyo, por el que es determinado y regido. En estas fuerzas desconocidas debe haber una indescifrable verdad de horror que no puede captarse ni aprehenderse. Pero del ámbito del arte han de desterrarse también precisamente las potencias oscuras, pues no hay en él nada oscuro, sino que todo es claro y diáfano, y con aquellas ultravisiones no se expresa más que la enfermedad del espíritu, y la poesía viene a dar en lo nebuloso, vano y vacío ejemplificado por Hoffman y por Heinrich von Kleist en su *Príncipe de Homburg*[177]. El contenido y el pathos del carácter verdaderamente ideal no son nada del más allá ni fantasmal, sino intereses efectivamente reales en que aquél *se* halla a sí mismo. En la poesía reciente ha devenido particularmente trivial y común la clarividencia. En el *Tell*[178] de Schiller, por el contrario, cuando el viejo Attinghausen anuncia en el momento de la muerte el destino de su patria, tal profecía se halla en el sitio pertinente. Pero siempre es desafortunado tener que trocar la salud del carácter por la enfermedad del espíritu, a fin de producir colisiones y suscitar interés; por eso también la locura ha de emplearse con gran precaución.

A tales desatinos, que se contraponen a la unidad y firmeza del carácter, podemos adjuntar también el principio de la ironía moderna. Esta falsa teoría ha inducido a los poetas a introducir en los caracteres una diversidad que no converge en una unidad, de tal modo que todo carácter queda destruido como carácter. Si un individuo se presenta en principio en una determinidad, entonces esta misma debe precisamente pasar a su contrario, con lo que el carácter no debe representarse** más que como la nulidad de lo determinado y de sí mismo. Esto ha sido asumido por la ironía como la excelsitud del arte propiamente dicha, en la

que el espectador no debe ser presa de un interés en sí afirmativo, sino que tiene que estar por encima, tal como la ironía misma está por encima de todo. En este sentido se ha querido interpretar también, pues, los personajes shakespearianos. Lady Macbeth, p. ej., debe ser una amante esposa de ánimo dulce, aunque no sólo da lugar al pensamiento del asesinato, sino que también lo lleva a cabo. Pero Shakespeare mismo se caracteriza por lo resuelto e inexorable de sus personajes incluso en la meramente formal grandeza y constancia en el mal. Hamlet es ciertamente en sí indeciso, pero no duda sobre *qué* debe hacer, sino sólo sobre *cómo*. Pero ahora hacen fantasmagóricos también los personajes de Shakespeare y suponen que la nulidad e insuficiencia en el vacilar y el postergar[179], estas bobadas, deben interesar precisamente para sí. Pero lo ideal consiste en el hecho de que la idea es *efectivamente real*, y de esta realidad efectiva forma parte el hombre como sujeto y, por tanto, como uno en sí firme.

Esto puede bastar por el momento respecto a la individualidad dotada de carácter en el arte. Lo principal es un pathos esencial en sí determinado, en un pecho rico, pleno, en cuyo mundo individual interno el pathos penetra de tal modo que accede a representación** esta penetración y no sólo el pathos como tal. Pero tampoco debe el pathos en sí mismo destruirse en el pecho del hombre a fin de mostrarse así como algo ello mismo inesencial y nulo.

III. La determinidad exterior del ideal

En lo que a la determinidad del ideal se refiere, hemos considerado, *primero*, por qué y de qué modo tiene éste que asumir en general la forma de la particularización. *En segundo lugar*, hemos hallado que el ideal debe ser en sí movido, que por tanto procede en sí mismo a la diferencia, cuya totalidad se ha representado** como acción. No obstante, con la acción el ideal pasa al mundo exterior, y surge por tanto, *en tercer lugar*, la pregunta por cómo ha de configurarse de modo conforme al arte este último aspecto de la realidad efectiva concreta. Pues el ideal es la idea identificada con su *realidad*. Hasta aquí hemos seguido esta realidad efectiva sólo hasta la individualidad humana y su carácter. Pero el hombre tiene también un concreto ser-ahí *externo* a partir del cual se integra ciertamente en sí como sujeto, aunque en esta unidad subjetiva consigo siga igualmente referido a la exterioridad. Del ser-ahí efectivamente real del hombre forma parte un mundo circundante, tal como de la estatua del dios un templo. Ésta es la razón de que ahora debamos mencionar también los diversos hilos que ligan el ideal con la exterioridad y atraviesan ésta.

Con esto entramos en una vastedad casi inabarcable de relaciones y enredo con lo exterior y relativo. Pues, en primer lugar, tenemos la naturaleza exterior, la localización, la época, el clima, y ya a este respecto a cada paso se representa** un cuadro nuevo y siempre determinado. Más aún, el hombre se sirve de la naturaleza externa para sus necesidades y fines, y debe considerarse el modo y manera de este uso, la habilidad para inventar y fabricar los utensilios y la vivienda, las armas, los asientos, los vehículos, la manera de preparar la comida y

de comer, todo el vasto dominio de la comodidad de la vida y el lujo, etc. Además, el hombre vive en una concreta realidad efectiva de relaciones espirituales igualmente dotadas todas ellas de un ser-ahí externo, de tal modo que los diversos modos de mandar y de obedecer, de familia, parentesco, de asentamiento, vida rural, vida urbana, culto religioso, de estrategia bélica, de circunstancias civiles y políticas, de asociación, en suma, toda la multiplicidad de costumbres y usos en todas las situaciones y acciones, forman también parte del mundo efectivamente real circundante del ser-ahí humano.

En todos estos respectos el ideal penetra inmediatamente en la realidad exterior ordinaria, en la cotidianeidad de la realidad efectiva y, por tanto, en la prosa común de la vida. Por eso, si se atiende a la nebulosa representación* de lo ideal en los tiempos recientes, puede parecer como si el arte debiera cortar toda conexión con este mundo de lo relativo, pues el lado de la exterioridad sería lo enteramente indiferente, e incluso, confrontado con el espíritu y su interioridad, lo vulgar e indigno. En este sentido se considera al arte como potencia espiritual que debe elevarnos por encima de toda la esfera de las necesidades, urgencias y dependencias, y liberarnos del entendimiento y el ingenio que el hombre suele derrochar en este campo. Pues asimismo aquí en general sería en su mayor parte puramente convencional y un campo, ligado al tiempo, al lugar y al hábito, de meras contingencias cuya asunción en sí el arte debería desdeñar. Esta apariencia de idealidad es, sin embargo, en parte sólo una aristocrática abstracción de la subjetividad moderna, que carece del coraje para insertarse en la exterioridad, en parte una especie de violencia infligida a sí por el sujeto, a fin de ponerse por sí mismo más allá de este círculo, en el caso de que no haya sido ya extraído de él en y para sí por el nacimiento, el estamento y

la situación. Como medio para este ponerse más allá tampoco queda nada más entonces que el retraimiento al mundo interno de los sentimientos que el individuo no abandona y se mantiene en esta irrealidad efectiva como lo supremamente sabio que sólo mira nostálgicamente al cielo y cree por ello poder despreciar a todos los seres terrenales. Pero el auténtico ideal no se queda en lo indeterminado y meramente interior, sino que en su totalidad debe también llegar hasta la intuitividad determinada de lo externo en todos los aspectos. Pues el hombre, este centro pleno del ideal, *vive*, está esencialmente aquí y ahora, es presente, infinitud individual, y es propia de la vida la oposición a una naturaleza externa circundante en general y, por tanto, una conexión con ésta y una actividad en ella. Ahora bien, puesto que esta actividad no debe ser aprehendida por el arte sólo como tal, sino en su apariencia determinada, tiene que entrar en el ser-ahí con y en este material.

Pero, ahora bien, así como el hombre es en sí mismo una totalidad subjetiva y por tanto excluye todo lo a él exterior, así también el mundo externo es un todo en sí consecuentemente conexo y redondeado. Pero en esta exclusión ambos mundos se hallan en esencial referencia, y sólo en su conexión constituyen la realidad efectiva concreta cuya representación** provee el contenido del ideal. Surge con esto la pregunta más arriba formulada sobre la forma y figura en que pueda el arte representar** de modo ideal lo exterior que hay dentro de tal totalidad.

También a este respecto tenemos que distinguir de nuevo tres aspectos en la obra de arte, a saber:

En primer lugar, tenemos la exterioridad enteramente abstracta como tal, la espacialidad, la figura, el tiempo, el color, que para sí precisan de una forma conforme al arte.

En segundo lugar, aparece lo externo en su realidad efectiva concreta, tal como más arriba la hemos descrito, y exige en la obra de arte una concordancia con la subjetividad de lo interno humano puesto en tal entorno.

En tercer lugar, la obra de arte es para el goce de la intuición, para un público que aspira a reencontrarse a sí mismo en el objeto artístico según su verdadero creer, sentir, representar*, y a poder llegar a una consonancia con los objetos representados**.

1. La exterioridad abstracta como tal

Con el paso de su mera esencialidad a la existencia externa, el ideal cobra al punto un doble modo de realidad efectiva, a saber. Por una parte, la obra de arte le da al contenido del ideal en general la figura concreta de la realidad efectiva al representarlo** como una circunstancia determinada, situación particular, como carácter, acontecimiento, acción, y ciertamente bajo la forma del ser-ahí al mismo tiempo externo; por otra, el arte transfiere esta apariencia en sí ya total a un determinado material *sensible*, creando así un nuevo mundo de arte también visible para el ojo y audible para el oído. Por ambos lados llega hasta los últimos extremos de la exterioridad, en los cuales no puede ya la unidad en sí total del ideal transparentarse según su espiritualidad concreta. A este respecto, la obra de arte tiene también un doble aspecto externo que resulta una exterioridad como tal, y con ello tampoco puede asumir, por lo que a su configuración atañe, más que una unidad exterior. Reitérase aquí la misma relación que ya tuvimos ocasión de considerar en lo bello natural, y se hacen una vez más valer también las mismas determinaciones que entonces, ahora ciertamente por el lado

del arte, a saber. El modo de configuración de lo exterior es por una parte el de la regularidad, la simetría y la conformidad a ley, por otra la unidad como simplicidad y pureza del material sensible que el arte adopta como elemento externo para el ser-ahí de sus productos.

a) Regularidad, simetría, armonía

Por lo que de entrada respecta a la *regularidad* y la *simetría*, éstas no pueden de ningún modo agotar, como mera unidad del entendimiento privada de vida, la naturaleza de la obra de arte ni siquiera en su aspecto exterior, sino que no tienen cabida más que en lo en sí mismo carente de vida, el tiempo, la figuración del espacio, etc. En este elemento se presentan entonces, también en lo más exterior, como el signo del dominio y la ponderación. Por eso vemos que se hacen valer doblemente en las obras de arte. Mantenidas en su abstracción, destruyen la vitalidad; la obra de arte ideal debe por tanto elevarse por encima de lo meramente simétrico incluso en lo exterior. A este respecto, sin embargo, como en las melodías musicales, p. ej., no se ha superado por entero lo regular. No se ha hecho más que rebajarlo a mera base. Pero, a la inversa, este mesurar y regular lo no regulado y desmesurado es de nuevo también la única determinación fundamental que ciertas artes pueden aceptar en lo que al material de su representación** se refiere. En tal caso, lo único ideal en el arte es la regularidad.

Su principal aplicación se encuentra por este lado en la arquitectura, pues la obra de arte arquitectónica tiene como fin la configuración artística del entorno externo, en sí mismo inorgánico, del espíritu. En ella dominan por tanto lo rectilíneo, rectangular, circular, la igualdad de las columnas,

de las ventanas, arcos, pilares, bóvedas. Es decir, la obra de arte arquitectónica no es en absoluto fin para sí misma, sino una exterioridad para otro, al cual sirve de adorno, de local, etc. Un edificio supone la figura escultórica del dios o la agrupación humana que en él busca morada. Una obra de arte tal no debe por tanto llamar para sí misma la atención esencialmente sobre sí. En este respecto, lo regular y lo simétrico son especialmente conformes a fin como ley perentoria para la figura externa, pues el entendimiento aprecia fácilmente una forma totalmente regular, sin necesidad de ocuparse detenidamente de ella. Naturalmente aquí no se habla de la referencia simbólica que las formas arquitectónicas asumen además en relación con el contenido espiritual cuyo recinto o local externo son. Lo mismo vale también para la clase determinada de jardinería que puede valer como aplicación modificada de formas arquitectónicas a la naturaleza efectivamente real. En los jardines como en los edificios, lo principal es el hombre. Ahora bien, ciertamente hay todavía otra jardinería cuya ley es la multiplicidad y la irregularidad de ésta; pero es preferible la regularidad. Pues los tortuosos laberintos y bosquetes, con su constante alternancia de serpenteantes recodos, los puentes sobre pútridas aguas estancadas, la sorpresa de capillas góticas, templos, quioscos chinos, ermitas, urnas funerarias, piras, túmulos, estatuas cansan pronto con todas sus pretensiones de autonomía y, cuando se los contempla por segunda vez, no tarda en sentirse hastío. Muy distintas son las cosas en los parajes efectivamente reales y su belleza, que no son para el uso y el disfrute y que pueden presentarse para sí mismos como objeto de contemplación y goce. En los jardines, por el contrario, no debe sorprender la regularidad, sino que, como es exigible, ésta hace aparecer al hombre como protagonista en el entorno externo de la naturaleza.

También en la pintura ha lugar para la regularidad y la simetría en el ordenamiento del todo, en el agrupamiento de las figuras, en la postura, el movimiento, la caída de los pliegues, etc. Sin embargo, puesto que en la pintura la vitalidad espiritual puede penetrar la apariencia externa de modo mucho más profundo que en la arquitectura, a la abstracta unidad de lo simétrico sólo le queda un exiguo margen, y hallamos la rígida igualdad y su regla principalmente sólo en los inicios del arte, mientras que luego son las líneas más libres que van aproximándose a la forma de lo orgánico las que ofrecen el tipo fundamental.

Por el contrario, en la música y en la poesía regularidad y simetría devienen una vez más determinaciones importantes. En la duración temporal de los sonidos tienen estas artes un aspecto de mera exterioridad como tal no susceptible de ningún otro modo de configuración más concreto. Lo contiguo en el espacio puede apreciarse cómodamente de un solo vistazo; pero en el tiempo un momento se ha desvanecido ya cuando aparece el otro, y en esta desaparición y reiteración los momentos temporales llegan a lo desmesurado. Esta indeterminidad tiene que ser configurada por la regularidad del compás, que produce una determinidad y una repetición uniformes, y pone con ello freno a la progresión desmesurada. En la música el compás tiene un poder mágico al que tan incapaces somos de sustraernos, que al escuchar la música a menudo marcamos el compás inconscientemente. Pues esta recurrencia de intervalos temporales iguales según una regla determinada no es nada que pertenezca objetivamente a los sonidos y a su duración. Al sonido como tal y al tiempo les es indiferente ser divididos y repetidos de este modo regular. El compás aparece por consiguiente como algo puramente hecho por el sujeto, de modo que en la audición adquirimos también la certeza

inmediata de que en esta regulación del tiempo sólo tenemos algo subjetivo y ciertamente la base de la pura igualdad consigo que en sí mismo tiene el sujeto como igualdad y unidad consigo y su recurrencia en toda diversidad y en la variopinta multiplicidad. Por eso el compás resuena hasta en lo más profundo del alma y nos sobrecoge en esta subjetividad propia, en principio abstractamente idéntica consigo. No son por este lado el contenido espiritual ni el alma concreta del sentimiento lo que en los sonidos nos habla; tampoco es el sonido como sonido lo que nos conmueve en lo más íntimo; sino que lo que resuena en la unidad igual del sujeto es esta unidad abstracta introducida por el sujeto en el tiempo. Lo mismo vale para el metro y la rima de la poesía. También aquí son la regularidad y la simetría las que constituyen la regla ordenadora, y le son de todo punto necesarias a este aspecto externo. El elemento sensible es por ello extraído al punto de su esfera sensible y muestra ya en sí mismo que aquí se trata de algo distinto de la expresión de la consciencia ordinaria, indiferente y arbitraria respecto a la duración temporal de los sonidos.

La misma, aunque no tan rígidamente determinada, regularidad va ahora más allá todavía, y se inmiscuye, aunque de modo él mismo exterior, en el contenido propiamente hablando vivo. En un epos y en un drama, p. ej., que tienen sus divisiones determinadas, cantos, actos, etc., importa dar a estas partes particulares unas dimensiones más o menos idénticas; lo mismo vale para los cuadros por lo que concierne a los grupos singulares, en los que, no obstante, no debe transparecer ni una constricción respecto al contenido esencial ni un relevante predominio de lo meramente regular.

La regularidad y la simetría como unidad y determinidad abstractas de lo en sí mismo exterior tanto en el espacio como en el tiempo ordenan primordialmente sólo lo cuantitativo, la

determinidad del tamaño. Lo cual ya no pertenece a esta exterioridad como su elemento propiamente dicho, desbarata por tanto el predominio de las relaciones meramente cuantitativas y es determinado por relaciones más profundas y su unidad. Por tanto, cuanto más se aleja el arte de la exterioridad como tal, tanto menos deja que la regularidad rija sus modos de configuración y sólo le asigna un ámbito limitado y subordinado.

Del mismo modo que nos hemos ocupado de la simetría, también en este momento tenemos que mencionar una vez más la *armonía*. No se refiere ésta ya a lo meramente cuantitativo, sino a diferencias esencialmente *cualitativas* que no deben persistir como meras oposiciones recíprocas, sino ser llevadas a consonancia. En la música, p. ej., la relación de la tónica con la mediante y la dominante no es meramente cuantitativa, sino que se trata de sonidos *esencialmente* diferentes que convergen al mismo tiempo en una unidad, sin dejar que su determinidad chirríe como estridente oposición y contradicción. Las disonancias, por el contrario, precisan de una disolución. Lo mismo ocurre con la armonía de los colores, respecto a los cuales el arte exige igualmente que no se presenten en un cuadro como abigarrada y arbitraria confusión ni como oposiciones meramente disueltas, sino que sean mediados en la consonancia de una impresión total y unitaria. Visto el asunto de más cerca, de la armonía forma parte una totalidad de diferencias que, por la naturaleza de la cosa, pertenecen a un círculo determinado; tal como el color, p. ej., tiene un determinado espectro de colores como los llamados colores cardinales, que se deducen del concepto fundamental de color en general y que no son una mescolanza contingente. Una tal totalidad en su consonancia constituye lo armónico. En un cuadro, p. ej., deben darse tanto la totalidad de colores fundamentales, amarillo, azul,

verde y rojo, como también su armonía, y los pintores antiguos atendieron también inconscientemente a esta completud y acataron su ley. Ahora bien, al iniciar la armonía el despegue de la mera exterioridad de la determinidad, adquiere ya la capacidad de asumir en sí y expresar un contenido espiritual más amplio. Tal, pues, como los pintores antiguos reservaban para los ropajes principalmente los colores fundamentales en su pureza y los colores mixtos quedaban para las figuras secundarias. María, p. ej., lleva casi siempre un manto azul, pues el dulce sosiego del azul corresponde a la calma y dulzura internas; más raramente lleva un atuendo rojo vivo.

b) La unidad del material sensible

Como vimos, el segundo aspecto de la exterioridad se refiere al *material sensible* como tal de que se sirve el arte para sus representaciones**. Aquí la unidad consiste en la simple determinidad e igualdad del material en sí, que no puede desviarse hacia la diversidad indeterminada y la mera mezcla, en general hacia la impureza. Esta determinación se refiere también sólo a lo espacial, a la puridad de los contornos, p. ej., la precisión de las líneas rectas, de los círculos, etc., así como a la firme determinidad del tiempo, p. ej., la exactitud en el mantenimiento del compás; más aún, a la pureza de los sonidos y colores determinados. En la pintura, p. ej., los colores no deben ser impuros o grises, sino claros, determinados y simples en sí. En este aspecto sensible, es su pura simplicidad la que constituye la belleza del color, y a este respecto los más simples son los más eficaces: el amarillo puro, p. ej., que no va nada con el verde; el rojo, que no tira al azul o al amarillo, etc. Por supuesto, es entonces difícil

mantener al mismo tiempo en armonía los colores en esta fija simplicidad. Pero estos colores en sí simples constituyen la base que no puede obliterarse totalmente, y, aunque no pueda prescindirse de mezclas, los colores no deben sin embargo aparecer como turbia confusión, sino como claros y simples en sí, pues de lo contrario de la luminosa claridad de los colores no resulta más que sordidez. La misma exigencia debe planteársele también al timbre de los sonidos. En una cuerda de metal o de tripa, p. ej., es la vibración de este material la que produce el sonido, y más concretamente la vibración de la cuerda en tensión y longitud determinadas; si esta tensión remite o no se da la longitud adecuada, el sonido deja de ser esta simple determinidad en sí y suena falso, pues propende a otros sonidos. Lo mismo sucede cuando en vez de este temblar y vibrar puros, se deja oír además, la fricción y el rozamiento mecánicos como un ruido agregado al timbre del sonido como tal. El sonido de la voz humana debe salir igualmente puro y libre de la garganta y el pecho, sin que pueda advertirse el murmullo del órgano o, como es el caso en sonidos roncos, ningún molesto obstáculo no vencido. Esta claridad y pureza, libre de toda mezcla extraña, en su firme, estable determinidad constituye, en este respecto meramente sensible, la belleza del sonido, por la que éste se distingue del ruido, del chirrido, etc. Lo mismo puede decirse de la lengua, especialmente de las vocales. Una lengua como la italiana, p. ej., con a, e, i, o, u determinadas y puras, es eufónica y cantable. Los diptongos, por el contrario, tienen ya siempre un sonido mixto. Al escribir, los sonidos del habla son reducidos a unos cuantos signos siempre iguales y aparecen en su determinidad simple; pero al hablar, esta determinidad se oblitera demasiado a menudo, de tal modo que, particularmente los dialectos, como el alemán meridional, el suabo o el suizo, tienen sonidos que, en su

mixtura, no pueden transcribirse en absoluto. Pero esto no es una deficiencia del lenguaje escrito, sino que depende sólo de la pereza del pueblo.

Basta por ahora de este aspecto exterior de la obra de arte, el cual, como mera exterioridad, tampoco puede tener sino una unidad exterior y abstracta.

Pero, según la determinación ulterior, es la *individualidad espiritual concreta* del ideal la que entra en la exterioridad para representarse** en ella, de tal modo que esta interioridad y totalidad que está llamada a expresar debe penetrar por tanto lo exterior, para lo cual la mera regularidad, simetría y armonía, o bien la simple determinidad del material sensible, se evidencian como suficientes. Esto nos conduce al segundo aspecto de la determinidad exterior del ideal.

2. La concordancia del ideal concreto con su realidad exterior

La ley general que a este respecto podemos hacer valer consiste en que en el entorno del mundo el hombre debe hallarse en su ambiente y a sus anchas, en que en la naturaleza y en todas las relaciones externas la individualidad debe aparecer cómoda y, por tanto, libre, de tal modo que ambos lados, la subjetiva totalidad interna del carácter y sus circunstancias y acciones, y la objetiva del ser-ahí externo, no se disgreguen como indiferentes y disparejos, sino que muestren una concordancia y una pertenencia mutua. Pues la objetividad externa, en la medida en que es la realidad efectiva del *ideal*, debe renunciar a sus meras autonomía y esquivez objetivas, a fin de evidenciarse en identidad con aquello cuyo ser-ahí externo constituye.

Para tal concordancia tenemos que establecer a este respecto tres puntos de vista distintos:

En primer lugar, la unidad de ambos puede quedarse en un mero *en sí* y sólo aparecer como un secreto nexo interno que ligue al hombre con su entorno externo.

En segundo lugar, sin embargo, puesto que la *espiritualidad* concreta y su individualidad ofrecen el punto de partida y el contenido esencial del ideal, la concordancia con el ser-ahí externo debe también emanar de la actividad *humana* y revelarse como *producida* por ésta.

En tercer lugar, finalmente, este mismo mundo producido por el espíritu humano es a su vez una totalidad que en su ser-ahí forma para sí una objetividad con la que los individuos que se mueven en este terreno deben estar en conexión esencial.

a) La unidad que es meramente en sí entre subjetividad y naturaleza

Por lo que al *primer* punto se refiere, podemos partir del hecho de que el entorno ideal, puesto que aquí todavía no aparece como puesto por la actividad humana, en principio sigue siendo todavía lo en general externo al hombre, la *naturaleza externa*. Por tanto, hay que hablar ante todo de la representación** de ésta en la obra de arte.

También aquí podemos subrayar tres aspectos:

α) En primer lugar, en cuanto se presenta en su figura externa, la naturaleza externa es una realidad configurada en todas las direcciones de un modo *determinado*. Ahora bien, si a ésta debe garantizársele efectivamente el derecho que respecto a la representación** tiene que exigir, entonces debe asumírsela con toda fidelidad a la naturaleza. No obstante, ya

hemos visto más arriba qué diferencias entre naturaleza inmediata y arte han de respetarse también aquí. Pero en conjunto es precisamente característico de los grandes maestros la fidelidad, el verismo y la perfecta determinidad también en cuanto al entorno natural externo. Pues la naturaleza no es sólo tierra y cielo en general, y el hombre no flota en el aire, sino que siente y actúa en un determinado escenario de arroyos, ríos, mar, colinas, montañas, llanuras, bosques, barrancos, etc. Homero, p. ej., aunque no nos proporciona descripciones modernas de la naturaleza, es sin embargo tan fiel en sus indicaciones y datos y nos da una visión tan exacta del Escamandro, del Simois, de la costa, de las ensenadas, que aun hoy se han hallado geográficamente concordantes con sus descripciones los mismos lugares. Por el contrario, las tristes coplas de los bardos callejeros son, tanto en los caracteres como en este otro respecto, pobres, vacías y enteramente nebulosas. Tampoco los maestros cantores[180], cuando versifican pasajes del Antiguo Testamento que tienen por escenario, p. ej., Jerusalén, dan más que los nombres. Lo mismo sucede en el *Libro de los héroes*[181]; Ortnit cabalga entre los abetos, lucha con el dragón, sin entorno humano, escenario determinado, etc., de modo que en este respecto a la intuición se le da tanto como nada. No es de otro modo incluso en la *Canción de los Nibelungos*: ciertamente oímos hablar de Worms, del Rhin, del Danubio; pero también aquí se permanece en lo indeterminado y árido. Pero es la perfecta determinidad la que constituye precisamente el aspecto de singularidad y realidad efectiva que de otro modo es sólo algo abstracto en contradicción con su concepto de realidad externa.

β) Ahora bien, a estas determinidad y fidelidad postuladas les está inmediatamente ligada una cierta minuciosidad por la que adquirimos una imagen e incluso una intuición de este

aspecto externo. Hay por supuesto una diferencia esencial entre las diversas artes, según el elemento en que se expresan. Dadas la calma y la universalidad de sus figuras, la escultura se halla lejos de la minuciosidad y particularidad de lo externo, y no tiene lo externo como escenario y entorno, sino sólo como atavío, peinado, armas, asiento, etc. Sin embargo, muchas figuras de la escultura antigua sólo pueden distinguirse más determinadamente por lo convencional de los trajes, del arreglo del cabello y otros distintivos por el estilo. Pero no es aquí el momento de tratar de esto convencional, pues no es imputable a lo natural como tal y supera el lado de la contingencia precisamente en tales cosas, y es el modo y manera en que éstas devienen lo más general y permanente. Por el lado opuesto la lírica sólo representa** prevalentemente el ánimo interno y no necesita por tanto llevar lo externo, cuando le da cabida, a una intuitividad tan determinada. El epos, por el contrario, dice *lo que* es ahí, *dónde* y *cómo* acontecen los hechos, y precisa por consiguiente, de entre todos los géneros poéticos, de la mayor amplitud y determinidad también de la localización externa. Igualmente la pintura, por su naturaleza, entra principalmente a este respecto en lo particular más que cualquier otro arte. Pero, ahora bien, en ningún arte debe esta determinidad extraviarse hasta la prosa de la naturalidad efectivamente real y su reproducción inmediata, ni tener preferencia ni más importancia la minuciosidad dedicada a la representación** del aspecto espiritual de los individuos y los acontecimientos. En suma, no puede autonomizarse para sí, pues lo externo sólo debe acceder aquí a manifestación en el contexto de lo interno.

γ) Ésta es la cuestión que aquí importa, a saber. Para que un individuo se presente como efectivamente real son precisas, como vimos, dos cosas: él mismo en su subjetividad,

y su entorno externo. Ahora bien, para que la exterioridad aparezca como la *suya* es necesario que entre ambos prevalezca una concordancia esencial, que puede ser más o menos interior y en la que también interviene indudablemente mucho de contingente, pero sin que pueda suprimirse la base idéntica. En toda la orientación espiritual de los héroes épicos, p. ej., en su modo de vida, en su actitud, en su sentir y actuar, debe hacerse perceptible una secreta armonía, una nota de asonancia entre ambos que los integre en un todo. El árabe, p. ej., es uno con su naturaleza, y sólo puede comprendérsele con su cielo, sus estrellas, sus tórridos desiertos, sus tiendas y sus caballos. Pues sólo se halla en su ambiente en tal clima, región y escenario. Igualmente, los héroes de Ossian (según la moderna revisión o invención de Macpherson[182]) son ciertamente subjetivos e íntimos al máximo, pero en su lobreguez y melancolía aparecen completamente ligados a sus brezales por entre cuyos abrojos silba el viento, a sus nubes, nieblas y oscuras cavernas. Sólo la fisonomía que presenta todo este escenario nos aclara completamente el interior de las figuras que se mueven en este terreno con su congoja, tristeza, sus dolores, luchas, apariciones neblinosas, pues es en este entorno, y sólo en él, donde se hallan enteramente a sus anchas.

Desde este punto de vista podemos hacer ahora por primera vez la observación de que la temática histórica tiene la enorme ventaja de contener en sí, inmediatamente desarrollada, ciertamente hasta el detalle, una tal concordancia entre los aspectos subjetivo y objetivo. *A priori* esta armonía es difícil de extraer de la fantasía, y, sin embargo, por poco que pueda desarrollarse conceptualmente en la mayoría de la partes de un argumento, debemos barruntarla ininterrumpidamente. Estamos, en efecto, habituados a apreciar más una producción libre de la

imaginación que la revisión de un material ya dado, pero la fantasía no puede pretender dar la concordancia exigida tan fija y determinadamente como ya se da en el ser-ahí efectivamente real, donde los rasgos nacionales derivan de esta armonía misma.

Éste sería el principio general para la unidad, que meramente es en sí, entre la subjetividad y su naturaleza externa.

b) La unidad producida por la actividad humana

Una *segunda* clase de concordancia no se queda en este mero en-sí, sino que es explícitamente producida por la actividad y la destreza humanas, pues el hombre pone a su servicio las cosas externas y se pone en armonía con éstas por medio de la satisfacción en sí mismo obtenida de ello. Frente a aquella primera consonancia meramente concerniente a lo *más general*, este aspecto se refiere a lo *particular*, a las necesidades particulares y a su satisfacción mediante el uso particular de los objetos naturales. Este círculo de menesterosidad y satisfacción es de la más infinita multiplicidad, pero las cosas naturales son todavía más infinitamente multilaterales y sólo logran una mayor simplicidad en la medida en que el hombre introduce en ellas sus determinaciones espirituales y penetra con su voluntad el mundo externo. Así se humaniza su entorno, al mostrar cómo éste es capaz de satisfacerle y no sabe conservar ningún poder de autonomía frente a él. Sólo mediante esta actividad llevada a cabo es él, no ya sólo en general, sino también en lo particular y singular, para sí efectivamente real y está a gusto en su entorno.

Ahora bien, el pensamiento fundamental que respecto al

arte ha de hacerse valer para toda esta esfera reside, brevemente, en lo que sigue. El hombre, según los aspectos particulares y finitos de sus necesidades, deseos y fines, al principio se halla, no sólo *en general* relacionado con la naturaleza externa, sino, más precisamente, en la relación de *dependencia*. Esta relatividad y falta de libertad repugna al ideal, y el hombre, para poder devenir objeto del arte, debe por tanto haberse liberado ya de este trabajo y urgencia, y haberse sacudido la dependencia. Más aún, el acto de ajuste de ambos lados puede tomar ahora un punto de partida *doble*, pues, *en primer lugar*, la naturaleza por su parte le garantiza amablemente al hombre aquello que éste ha menester, y, en vez de obstaculizar sus intereses y fines, más bien se ofrece por sí a ellos y les sale al paso en todos los caminos. Pero, *en segundo lugar*, el hombre tiene necesidades y deseos a cuya satisfacción la naturaleza no está en disposición de subvenir inmediatamente. En estos casos debe él procurarse el preciso autocontenido mediante su propia actividad; debe tomar posesión de las cosas naturales, adaptarlas, darles forma, eliminar todo obstáculo mediante habilidad adquirida, y así de este modo transformar lo externo en un medio por el que poder realizarse en todos sus fines. Ahora bien, la relación más pura habrá de hallarse allí donde ambos lados se encuentren, al ensamblarse la aptitud espiritual con la benignidad de la naturaleza hasta que, en lugar de la crudeza y dependencia de la lucha, haya ya accedido plenamente a manifestación la armonía consumada.

Del terreno ideal del arte debe ya suprimirse la urgencia de la vida. Posesión y bienestar, en la medida en que producen un estado en que la menesterosidad y el trabajo desaparecen no sólo momentáneamente, sino por entero, no sólo no son, por tanto, nada antiestético, sino que más bien concurren con el ideal, mientras que no daría muestras más que de una

abstracción privada de verdad suprimir enteramente, en modos de representación** precisados de tomar en consideración la realidad efectiva concreta, la relación del hombre con aquellas necesidades. Esta esfera pertenece ciertamente a la finitud, pero el arte no puede prescindir de lo finito ni tiene que tratarlo sólo como algo malo, sino que debe integrar lo conciliado con lo verdadero, porque incluso las mejores acciones y actitudes, tomadas para sí en su *determinidad* y según su contenido abstracto, son limitadas y por tanto finitas. Que tenga que sustentarme, comer y beber, tener una vivienda, vestirme, que necesite un lecho, un asiento y de tantos utensilios de otra índole, es, por descontado, una necesidad de la vitalidad externa; pero la vida interna atraviesa tanto también estos aspectos, que el hombre da ropas y armas a sus dioses y ve a éstos con múltiples necesidades cuya satisfacción se plantea. Pero esta satisfacción debe aparecer, como hemos dicho, asegurada. En los caballeros andantes, p. ej., la eliminación de la urgencia externa en el acaso de sus aventuras sólo se da como un abandonarse al acaso, tal como en los salvajes como un abandonarse a la naturaleza inmediata. Los dos casos son insuficientes para el arte. Pues lo auténticamente ideal no consiste sólo en que el hombre se destaque en general por encima de la mera seriedad de la dependencia, sino en que se instale en medio de una abundancia que le permita jugar tan libre como jovialmente con los medios naturales.

Dentro de estas determinaciones generales pueden distinguirse ahora más determinadamente los dos puntos siguientes:

α) El primero se refiere al uso de las cosas naturales para una satisfacción puramente *teórica*. Pertenecen a este apartado todas las galas y adornos que el hombre emplea en sí, en general todo el lujo de que se rodea. Con tal

ornamentación muestra que lo más precioso que le proporciona la naturaleza y lo más bello que de las cosas externas atrae sobre sí la mirada, el oro, las piedras preciosas, las perlas, el marfil, los ropajes exquisitos, estas cosas rarísimas y esplendorosas, ya no le interesan para sí ni deben valer como cosas naturales, sino que tienen que mostrarse como en *él* y como pertenecientes a él en *su* entorno, en lo que ama y venera, en sus príncipes, sus templos, sus dioses. A tal fin elige principalmente aquello que en sí en cuanto externo aparece ya como bello, luminosos colores puros, p. ej., el espejeante fulgor de los metales, las maderas aromáticas, el mármol, etc. A los poetas, principalmente a los orientales, no les falta tal riqueza, que también desempeña su papel en la *Canción de los Nibelungos*, y el arte en general no se queda en las meras descripciones de esta magnificencia, sino que, allí donde esto es posible y apropiado, también dota de la misma riqueza a sus obras efectivamente reales. En las estatuas de Palas en Atenas y de Zeus en Olimpia no se escatimó oro y marfil; los templos de los dioses, las iglesias, las imágenes de los santos, los palacios de los reyes constituyen en casi todos los pueblos un ejemplo de esplendor y lujo, y desde tiempo inmemorial las naciones se han complacido en contemplar en sus deidades su propia riqueza, del mismo modo que en el fasto de sus príncipes se han complacido en el hecho de que se dé y de que proceda de sus medios. Por supuesto, tal gozo puede verse perturbado por así llamados pensamientos morales, cuando se reflexiona sobre cuántos atenienses pobres podrían haberse saciado y cuántos esclavos rescatado con el manto de Atenea; y también entre los antiguos, en momentos de grandes apuros del Estado, como entre nosotros ahora los tesoros de conventos e iglesias, tales riquezas fueron empleadas para fines útiles. Más aún, las mismas mezquinas consideraciones pueden aplicarse, no sólo

a obras de arte singulares, sino a todo el arte; pues ¿qué suma no le cuesta a un Estado una academia de las artes o la compra de obras de arte, antiguas y modernas, y el establecimiento de galerías, teatros, museos? Pero, por muchas emociones morales y conmovedoras que puedan con ello suscitarse, esto sólo es posible por el recuerdo de la miseria y la menesterosidad que el arte precisamente exige que se deje de lado, de modo que no puede redundar sino en gloria y supremo honor para cualquier pueblo prodigar sus tesoros en una esfera que, dentro de la realidad misma, se eleva derrochadoramente por encima de todas las miserias de la realidad efectiva.

β) Pero, ahora bien, el hombre no tiene que adornarse sólo a sí mismo y el entorno en que vive, sino que también debe aplicar *prácticamente* las cosas externas a sus necesidades y fines *prácticos*. Sólo en este ámbito comienzan el trabajo pleno, las fatigas y la dependencia del hombre de la prosa de la vida, y aquí surge, por tanto y ante todo, la pregunta por hasta qué punto puede esta esfera ser representada** conforme a las exigencias del arte.

αα) El primer modo en que el arte ha intentado descartar toda esta esfera es la representación* de una llamada *Edad de Oro* o también de una circunstancia *idílica*. Entonces por una parte la naturaleza satisface sin esfuerzo todas las necesidades que pueda tener el hombre, por otra éste se contenta en su inocencia con lo que los prados, bosques, rebaños, un jardincito, una choza, puedan ofrecerle de sustento, vivienda y otras comodidades, pues todavía callan completamente todas las pasiones de la ambición o de la codicia, inclinaciones que aparecen contrarias a la nobleza superior de la naturaleza humana. A primera vista, una tal circunstancia tiene sin duda un viso ideal y ciertas áreas limitadas del arte pueden contentarse con este modo de representación**. Pero

si profundizamos más, tal vida no tardará en aburrirnos. Los escritos de Gessner, p. ej., no son ya tan leídos, y si se los lee, uno no puede sentirse a gusto con ellos. Pues una clase de vida limitada de este modo presupone también una falta de desarrollo del espíritu. De un hombre pleno, entero forma parte tener impulsos superiores, que no le satisfaga ya esta convivencia directa con la naturaleza y sus productos inmediatos. El hombre no puede pasarse la vida en esta idílica pobreza espiritual, debe trabajar. Debe afanarse por lograr con su propia actividad aquello hacia lo que se siente impulsado. En este sentido, ya las necesidades físicas suscitan una amplia y variada gama de necesidades y le dan al hombre el sentimiento de la fuerza interior a partir de la cual pueden desarrollarse, pues, también los intereses y fuerzas más profundos. Pero igualmente debe en tal caso resultar también aquí la determinación fundamental la concordancia entre lo externo y lo interno, y nada es más repulsivo que cuando en el arte se representa** llevada al extremo la urgencia física. Dante, p. ej., nos presenta sobrecogedoramente la muerte por hambre de Ugolino sólo con un par de trazos[183]. Cuando, por el contrario, Gerstenberg, en su tragedia homónima[184], describe, pasando prolijamente por todos los grados del horror, cómo primero sus tres hijos y finalmente el propio Ugolino perecen por hambre, éste es un asunto que, por este lado, repugna de todo punto a la representación** artística.

ββ) Pero la circunstancia opuesta a la idílica, la de la *civilización universal*, halla igualmente muchos obstáculos en sentido inverso. La vasta y prolija conexión entre necesidades y trabajo, entre intereses y satisfacción de éstos, se desarrolla completamente en toda su amplitud, y cada individuo pasa de su autonomía a una infinita serie de dependencias de otros. Lo que usa para sí mismo no es en absoluto, o sólo en una parte mínima, su propio trabajo, y, además, cada una de estas

actividades procede, no de modo individualmente vivo, sino cada vez más sólo mecánicamente, según normas universales. Ahora bien, en medio de esta civilización industrial y de la explotación y el desbancamiento de unos por otros, en parte aflora la más dura crueldad de la pobreza, en parte, si la miseria debe desterrarse, los individuos deben aparecer como ricos, de modo que estén liberados del trabajo para cubrir sus necesidades y puedan entregarse a intereses superiores. En esta abundancia queda, por supuesto, eliminado el constante reflejo de una dependencia infinita, y el hombre tanto más sustraído a todas las contingencias de la ganancia cuanto menos enfangado en la sordidez del lucro. Pero, ahora bien, tampoco se halla de tal modo a gusto en su entorno directo, que éste aparezca como su propia obra. Lo que le rodea no es producto suyo, sino extraído del acopio de lo ya dado, producido por otros y ciertamente de modo sumamente mecánico y por tanto formal, y que sólo llega a él a través de una larga cadena de esfuerzos y necesidades ajenos.

γγ) Una *tercera* circunstancia, a medio camino entre los idílicos tiempos dorados y las omnilaterales mediaciones perfectamente desarrolladas de la sociedad civil, se evidenciará por tanto como la más apropiada para el arte ideal. Ésta es una circunstancia del mundo que ya hemos conocido, la *heroica*, ideal por excelencia. Los períodos heroicos no están ya limitados a aquella pobreza idílica de intereses espirituales, sino que van más allá a pasiones y fines más profundos; pero el entorno directo de los individuos, la satisfacción de sus necesidades inmediatas, es todavía su propia obra. Los medios de nutrición son todavía más simples y, por tanto, más ideales, como, p. ej., la miel, la leche, el vino, mientras que el café, el aguardiente, etc., al punto nos traen a la memoria las mil mediaciones que requiere su preparación. Los héroes asimismo cazan y se cocinan ellos mismos; doman

el corcel que quieren montar; ellos mismos se fabrican más o menos los utensilios que emplean: el arado, las armas para defenderse, el escudo, el yelmo, la coraza, la espada, la lanza son obra suya propia o tienen práctica en su fabricación. En una circunstancia tal el hombre tiene la sensación de que él ha producido por sí mismo aquello de que se sirve y de que se rodea, y, por tanto, en las cosas externas se halla ante lo suyo y no ante objetos extraños que estén fuera de su propia esfera, en la cual es señor. En tal caso la actividad de procurarse y dar forma al material no debe por supuesto aparecer como ímproba fatiga, sino como un trabajo fácil, satisfactorio, sin obstáculos ni fracasos en su camino.

Una tal circunstancia hallamos, p. ej., en Homero. El cetro de Agamenón es un báculo familiar cortado por su abuelo mismo y legado a los descendientes[185]; Odiseo se ha carpinteado él mismo su enorme tálamo nupcial[186]; y aunque las célebres armas de Aquiles no son obra suya propia, tampoco aquí se deshace el múltiple enredo de las actividades, pues es Hefesto quien las hace a petición de Tetis[187]. En una palabra, en todas partes se entrevé la primera alegría de nuevos descubrimientos, la frescura de la posesión, la conquista del goce, todo es autóctono, en todo tiene el hombre presentes ante sí la fuerza de su brazo, la destreza de su mano, la sagacidad de su propio espíritu o un resultado de su coraje y de su valentía. Únicamente de este modo no se hallan todavía los medios de satisfacción rebajados a una cosa meramente exterior; nosotros mismos vemos aún su vivo nacer y la consciencia viva del valor que en ellos pone el hombre, pues en ellos no tiene éste cosas muertas o amortecidas por el hábito, sino sus propias producciones directas. Así que aquí todo es idílico, pero no del modo limitado según el cual la tierra, los ríos, el mar, los árboles, las bestias, etc., le ofrecen su alimento al hombre, y el hombre

aparece entonces primordialmente limitado a este entorno y al goce del mismo; sino que dentro de esta vitalidad originaria se patentizan intereses más profundos, en relación con los cuales toda la exterioridad sólo es ahí como un apéndice, como el terreno y el medio para fines superiores, pero como un terreno y un entorno sobre los que se extiende aquella armonía y autonomía que sólo llegan a manifestarse por el hecho de que todas y cada una de las cosas producidas y utilizadas por el hombre son al mismo tiempo elaboradas y gozadas por el hombre mismo que las ha menester.

Pero, ahora bien, aplicar un tal modo de representación** a materiales tomados de épocas posteriores, plenamente desarrolladas, entraña siempre grandes dificultades y peligros. Pero a este respecto *Goethe* nos ha dado un perfecto modelo en *Germán y Dorotea*. Sólo citaré a modo comparativo unos cuantos pequeños rasgos. En su conocida *Luisa*, Voss[188] describe de modo idílico la vida y la actividad en círculo tranquilo y limitado, pero autónomo. El cura rural, la pipa, la bata, la butaca y luego la cafetera, desempeñan un gran papel. Ahora bien, el café y el azúcar son productos que no pueden haber surgido en tal círculo y al punto remiten a un contexto enteramente diferente, a un mundo extraño, con sus múltiples mediaciones del comercio, de la fabricación, de la industria moderna en general. Ese círculo campesino no está por tanto completamente cerrado en sí mismo. En el hermoso cuadro de *Germán y Dorotea*, por el contrario, no precisábamos exigir un tal hermetismo; pues, como ya se ha indicado en otra ocasión, en este poema —que se mantiene ciertamente en un tono por entero idílico— desempeñan un papel sumamente digno e importante los grandes intereses de la época, las luchas de la Revolución Francesa, la defensa de la patria. El más restringido círculo de la vida familiar en una aldea rural, por tanto, no se encierra tan firmemente en sí que

meramente se ignore el mundo profundamente envuelto en relaciones poderosísimas, como le sucede al cura de la aldea de la *Luisa* de Voss, sino que, por el contacto con esos movimientos mundiales mayores inmersos en los cuales se describen los idílicos personajes y acontecimientos, vemos cómo la escena se sitúa en el contorno amplificador de una vida de contenido más rico, y el boticario, que sólo vive en el otro contexto de relaciones condicionadas y limitadas por todas partes, es representado** como un filisteo de estrechas miras, bonachón pero displicente. Sin embargo, respecto al entorno próximo de los personajes, pulsa afinadamente la nota requerida más arriba. Así, p. ej., para no recordar más que esto, el tabernero no bebe café con sus invitados, el cura y el boticario:

Diligente trajo la madre claro, excelente vino,
en botella de cristal tallado en bandeja de blanco estaño,
con los verdosos cálices romanos, las *auténticas copas* para el vino renano.

Beben al fresco una cosecha local, la del ochenta y tres (1783), en los vasos locales, únicos adecuados para el vino renano; al poco se nos trae a la representación* «las olas de la corriente del Rhin y sus encantadoras orillas»[189], y no tarda en conducírsenos también a la viña que detrás de la casa tiene el propietario, de modo que aquí nada va más allá de la esfera peculiar de una circunstancia en sí confortable, cuyas necesidades se dan en su propio seno.

c) La totalidad de las relaciones espirituales

Además de estas dos primeras clases de entorno externo, hay todavía una *tercera* con la que todo individuo tiene que

vivir en conexión concreta. Se trata de las universales relaciones *espirituales* de lo religioso, lo jurídico, lo ético, del modo y manera de organización del Estado, la constitución, los tribunales, la familia, la vida pública y privada, la vida social, etc. Pues el carácter ideal no tiene que aparecer sólo en la satisfacción de sus necesidades físicas, sino también de sus intereses espirituales. Ahora bien, ciertamente lo sustancial, divino y en sí necesario de estas relaciones es, según su *concepto*, sólo uno y lo mismo, pero en la *objetividad* asume una figura múltiplemente diversa que participa también de la contingencia de lo particular, convencional y válido meramente para épocas y pueblos determinados. De esta forma todos los intereses de la vida espiritual devienen también una realidad efectiva externa que el individuo encuentra ante sí como costumbre, hábito y uso, y, en cuanto sujeto encerrado en sí, entra al mismo tiempo en conexión, como con la naturaleza externa, también con esta totalidad a él todavía más estrechamente afín y pertinente. En conjunto, para esta esfera podemos pretender la misma viva concordancia que ya hemos indicado más arriba, y, por tanto, aquí omitiremos la consideración más determinada, cuyos principales puntos de vista se señalarán al punto desde otra perspectiva.

3. La exterioridad de la obra de arte ideal en relación con el público

En cuanto representación** del ideal, el arte debe asumir en sí a éste en todas las referencias a la realidad efectiva externa hasta aquí mencionadas e integrar la subjetividad del carácter con lo externo. Pero, por mucho que pueda conformar un mundo en sí congruente y redondeado, sin

embargo, como objeto efectivamente real, singularizado, la obra de arte no es *para sí*, sino *para nosotros*, para un público que contempla y disfruta de la obra de arte. En la representación de un drama, p. ej., los actores no sólo hablan entre sí, sino con nosotros, y deben hacerse entender en ambas vertientes. Y por ello toda obra de arte es un diálogo con cualquiera que se presente. Ahora bien, para todos es ciertamente inteligible el verdadero ideal en los universales intereses y pasiones de sus dioses y sus hombres; pero, puesto que lleva a sus individuos a la intuición dentro de un determinado mundo exterior de costumbres, usos y otras particularidades, de ahí se deriva la nueva exigencia de que esta exterioridad sea congruente, no sólo con los personajes representados**, sino también igualmente *con nosotros*. Así como los personajes de la obra de arte se hallan a sus anchas en su mundo externo, así también demandamos para nosotros la misma armonía con ellos y su entorno. Pero, ahora bien, sea cual sea la época a la que pertenezca una obra de arte, siempre lleva en sí particularidades que la distinguen de las peculiaridades de otros pueblos y siglos. Poetas, pintores, escultores, músicos eligen primordialmente argumentos de épocas pasadas, cuya cultura, costumbres, usos, constitución, culto son distintos del conjunto de la cultura de su propio presente. Un tal retorno al pasado tiene, como ya antes se ha señalado, la gran ventaja de que este distanciamiento de la inmediatez y del presente mediante el recuerdo produce ya de por sí aquella universalización del argumento imprescindible para el arte. Pero el artista pertenece a su propia época, vive en sus hábitos, modos de ver y representar*. Los poemas homéricos, p. ej., haya o no vivido Homero efectivamente como único autor de la *Ilíada* y la *Odisea*, están separados al menos cuatro siglos de la época de la guerra de Troya, y un doble lapso de tiempo separa a los

grandes trágicos griegos de los días de los antiguos héroes, de los que transferían a su presente el contenido de su poesía. Lo mismo sucede con la *Canción de los Nibelungos* y el poeta que consiguiera reunir en *un* todo orgánico las distintas sagas que en este poema se contienen.

Ahora bien, el artista se encuentra sin duda enteramente a sus anchas en el pathos universal de lo humano y lo divino, pero la figura externa múltiplemente condicionante de la edad antigua misma, cuyos caracteres y acciones presenta, ha cambiado esencialmente y se le ha hecho extraña. Más aún, el poeta crea para un público y, ante todo, para su pueblo y su época, que deben exigir que la obra de arte les sea comprensible y familiar. Ciertamente las obras de arte auténticas, inmortales, pueden ser gozadas por todas las épocas y naciones, pero también en tal caso, para su plena comprensión, los pueblos y los siglos extraños requieren de un amplio aparato de noticias, nociones y conocimientos geográficos, históricos e incluso filosóficos.

Ahora bien, ante esta colisión de épocas diferentes, surge la pregunta por cómo debe configurarse una obra de arte respecto a los aspectos exteriores del lugar, hábitos, usos y circunstancias religiosas, políticas, sociales, éticas; es decir: si el artista debe olvidarse de su propio tiempo y sólo tener a la vista el pasado y su ser-ahí efectivamente real, de modo que su obra sea un cuadro fiel del pasado; o bien si no sólo está legitimado, sino obligado a no tener en cuenta en general más que *su* nación y presente, y a elaborar su obra según criterios conectados con la particularidad de su tiempo. Esta exigencia opuesta puede expresarse así: el material debe tratarse o bien *objetivamente* conforme a su contenido y la época de éste, o bien *subjetivamente*, es decir, debe adaptarse por entero a la cultura y los hábitos del presente. Tanto una como otra alternativa, mantenidas en su oposición, conducen a extremos

igualmente falsos, de los que nos ocuparemos brevemente para con ello poder averiguar cuál es el auténtico modo de representación**.

A este respecto tenemos que examinar, por tanto, tres puntos de vista:

en primer lugar, la validación subjetiva de la cultura del propio tiempo;

en segundo lugar, la fidelidad meramente objetiva respecto al pasado;

en tercer lugar, la verdadera objetividad en la representación** y adaptación de materiales extraños, de época y nacionalidad remotos.

a) La validación de la cultura de la propia época

La aprehensión meramente *subjetiva* procede en su extrema unilateralidad hasta superar completamente la figura objetiva del pasado y poner en su lugar únicamente el modo de manifestación del presente.

α) Esto puede derivar, por una parte, de la ignorancia del pasado tanto como de la ingenuidad de la insensibilidad o inconsciencia respecto a la contradicción entre el objeto y este modo de adaptación, de manera por tanto que el fundamento de un modo tal de representación** lo constituye la *incultura*. Esta clase de ingenuidad la hallamos del modo más acentuado en Hans Sachs[190], quien nurembergizó, en el sentido más literal de la palabra, a Dios Nuestro Señor, a Dios Padre, a Adán, a Eva y a los patriarcas, por supuesto con fresca intuitividad y ánimo gozoso. Dios Padre, p. ej., mantiene en una ocasión parvulario y escuela con Abel y Caín y los demás hijos de Adán, adoptando exactamente las mismas maneras y el mismo tono que un maestro de escuela de aquel entonces;

les catequiza sobre los Diez Mandamientos y el Padrenuestro; Abel, piadoso y bueno, se lo sabe todo muy bien, pero Caín se comporta y contesta como un muchacho perverso y sin temor de Dios; cuando se le pide que recite los Diez Mandamientos lo dice todo al revés: robarás, no honrarás a tu padre y a tu madre, etc. Así también se representaba** la Pasión en Alemania meridional de modo análogo —lo cual se prohibió, pero se volvió a autorizar—: Pilatos como un funcionario grosero, insolente, arrogante; los soldados, con la misma vulgaridad de nuestros tiempos, le ofrecen a Cristo durante el trayecto un pellizco de tabaco; como él lo rechace, le meten a la fuerza el rapé por la nariz y todo el pueblo se divierte tanto con ello como perfectamente piadoso y devoto es, y tanto más devoto es cuanto más vivo se le hace en esta propia actualidad inmediata de lo exterior lo interno de la representación* religiosa. Por supuesto, en esta manera de transformación e inversión de nuestro enfoque y figura de las cosas hay algo de justo, y grande puede parecer la audacia de Hans Sachs para tratar a Dios y esas representaciones* antiguas con tanta familiaridad y para hacer que penetrasen con absoluta piedad entre las mojigatas relaciones burguesas[191]. Pero es sin embargo un atropello por parte del ánimo y una falta de cultura por parte del espíritu no sólo negarle al objeto en todos los respectos el derecho a su propia objetividad, sino ponerlo en una figura absolutamente opuesta, de donde en tal caso no resulta más que una contradicción burlesca.

β) Por otra parte, la misma subjetividad puede derivar de la arrogancia de la *cultura*, al considerar los pareceres, costumbres, convenciones sociales de su propio tiempo como los únicos válidos y aceptables, y, por tanto, no poder disfrutar de ningún contenido antes de que éste haya adoptado la forma de la misma cultura. De esta índole era el llamado buen gusto clásico de los franceses. A éstos no les

gustaba sino lo afrancesado; lo que tuviera otra nacionalidad, y en particular figura medieval, se les antojaba carente de gusto, bárbaro, y era rechazado desdeñosamente. No tenía por tanto razón Voltaire al decir[192] que los franceses habían mejorado las obras de los antiguos; sólo las nacionalizaron, y en esta transformación se comportaron con todo lo extraño e individual con tan infinita aversión como cultura social perfectamente aristocrática, regularidad y universalidad convencional del sentido y de la representación** exigía su gusto. La misma abstracción de una delicada cultura transfirieron también a la dicción en su poesía. Ningún poeta podía decir *cochon*[193] ni mencionar la cuchara o el tenedor, y mil cosas más. De ahí las prolijas definiciones y perífrasis: en vez de cuchara y tenedor, p. ej., instrumento con que llevarse a la boca alimentos líquidos o sólidos, y cosas por el estilo. Pero de ahí precisamente la suma necedad de su gusto; pues el arte, en vez de exponer lisa y llanamente su contenido en tan tersas universalidades, más bien lo particulariza en individualidad viva. Por eso son los franceses quienes menos han podido avenirse con Shakespeare y, cuando lo han revisado, siempre han cortado aquello que a nosotros más nos gustaría de él. Igualmente, Voltaire se burla de Píndaro por haber dicho: *'άριστον μέν 'ύδωρ*[194]. Y así pues, también en sus obras de arte deben los chinos, los americanos o los héroes griegos y romanos hablar y comportarse enteramente como cortesanos franceses. En *Ifigenia en Aulide*[195], p. ej., Aquiles es de todo punto un príncipe francés, y, si no fuera por el nombre, nadie reconocería en él a Aquiles. Por supuesto que en las representaciones** teatrales iba vestido como un griego y pertrechado de casco y coraza, pero al mismo tiempo con empolvados cabellos ondulados, caderas ensanchadas mediante almohadillas, con zapatos de tacones rojos y anudados con cintas de colores; y en tiempos de Luis XIV la

Esther[196] de Racine tuvo mucho éxito primordialmente por eso, porque Asuero aparecía en escena tal como Luis XIV mismo entraba en la gran sala de audiencias; Asuero, por supuesto, con atuendo oriental, pero enteramente empolvado y con un manto regio de armiño, y tras él toda la comitiva de cortesanos con el cabello ondulado y empolvado, *en habit français*, recogido en una redecilla, con sombreros de plumas al brazo, chalecos y pantalones de *drap d'or*, con medias de seda y zapatos de tacones rojos. Lo que sólo estaba al alcance de la corte y de personas particularmente privilegiadas lo veían aquí también los demás estamentos: la *entrée* del rey, puesta en verso. Según el mismo principio, en Francia la historiografía con frecuencia se cultiva, no por sí misma y su objeto, sino en función de los intereses de la época, por ejemplo, para darle buenas enseñanzas al gobierno o para hacerle odioso. Asimismo, muchos dramas contienen, explícitamente en todo su contenido o sólo ocasionalmente, alusiones a las coyunturas de la época, o bien, cuando en las piezas más antiguas aparecen semejantes pasajes llenos de referencias, éstos son subrayados deliberadamente y acogidos con el mayor entusiasmo.

γ) Como tercer modo de subjetividad podemos señalar la abstracción de todo contenido artístico del pasado y del presente propiamente hablando verdadero, de modo que al público no se le ofrece más que su propia subjetividad contingente, tal cual, en sus actuales hacer y actuar habituales. Esta subjetividad no significa en tal caso más que el modo peculiar de la consciencia ordinaria en la vida prosaica. Por supuesto, todo el mundo se halla aquí al punto a sus anchas, y sólo quien aborda una obra tal con exigencias artísticas no puede hallarse a gusto aquí, pues el arte debe precisamente liberarnos de esta clase de subjetividad. Kotzebue[197], p. ej., tuvo con tales representaciones** tan gran resonancia en su

tiempo sólo porque en ellas se expusieron a la visión y el oído del público «nuestras miserias y penurias, el hurto de cucharillas de plata, el riesgo de la picota», y, más aún, «párrocos, agentes comerciales, alféreces, secretarios o mayores de húsares»[198], y entonces cada cual veía ante sí su propio ambiente familiar o el de un conocido o pariente, etc., o bien en general experimentaba dónde le apretaba el zapato en sus relaciones y fines particulares. Tal subjetividad carece en sí misma de la elevación hasta el sentimiento y la representación* de aquello que constituye el auténtico contenido de la obra de arte, aun cuando pueda reducir el interés por sus objetos a las exigencias habituales del corazón y a los llamados lugares comunes y reflexiones morales. A partir de estos tres puntos de vista, la representación** de las relaciones externas es unilateralmente subjetiva y no puede hacer justicia en absoluto a la figura objetiva efectivamente real.

b) La salvaguardia de la fidelidad histórica

La segunda clase de aprehensión, por el contrario, hace lo opuesto, pues se esfuerza por reproducir en lo posible los caracteres y acontecimientos del pasado, tanto en su localización efectivamente real como en las peculiaridades particulares de las costumbres y demás exterioridades. En esta vertiente hemos descollado particularmente nosotros los alemanes. Pues, al contrario que los franceses, nosotros en general archivamos con gran diligencia todas las peculiaridades ajenas y por ello también exigimos en arte fidelidad en cuanto al tiempo, el lugar, los usos, atuendos, armas, etc.; y tampoco carecemos de la paciencia para estudiar, con ímprobo esfuerzo y movidos por el afán de

erudición, los modos de pensar y de ver de naciones extranjeras y siglos remotos, a fin de amoldarnos a sus particularidades; y esta multilateralidad y omnilateralidad para captar y comprender los espíritus de las naciones no sólo nos hace también en arte tolerantes ante las extravagancias ajenas, sino también demasiado escrupulosos en la exigencia de la más precisa exactitud en tales inesenciales cosas externas. Ciertamente los franceses aparecen asimismo como versátiles y activos, pero por más refinados y prácticos que puedan ser, tanta menos paciencia tienen para la interpretación en calma y precisa. Lo primero que siempre hacen es juzgar. Por el contrario, nosotros, particularmente en las obras de arte extranjeras, apreciamos todo lo que sea cuadro fiel; aceptamos plantas exóticas, formaciones de cualquier reino de la naturaleza, utensilios de todas las clases y figuras, perros y gatos, incluso objetos asquerosos; y así sabemos también familiarizarnos con los modos de ver más extraños, sacrificios, leyendas de santos y sus numerosas absurdidades, así como con otras representaciones* anormales. Igualmente, en la representación** de personas en acción, puede aparecérsenos como lo más esencial que éstas, en su hablar, en su atuendo, etc., se nos presenten por sí mismas y tal como fueron efectivamente para sí, en su mutua relación u oposición, según el carácter de su tiempo y de su nación.

En los últimos tiempos, particularmente a partir de la obra de Friedrich von Schlegel, se ha propagado la idea de que tal clase de fidelidad es lo que fundamenta la objetividad de una obra de arte. Éste debe por tanto constituir el principal punto de vista, e incluso nuestro interés subjetivo tiene que limitarse primordialmente al disfrute de esta fidelidad y su vitalidad. Lo que en el planteamiento de tal exigencia se expresa es que no debemos aportar ningún interés de índole superior respecto a

la esencialidad del contenido representado** ni ningún interés del contenido de la cultura y los fines de nuestros días. Así es, pues, como también en Alemania, al comenzar por instigación de Herder a prestarse atención en general a la canción popular, se han compuesto toda clase de canciones en el estilo nacional de pueblos y tribus de formación cultural simple —iroquesas, neogriegas, laponas, turcas, tártaras, mongoles, etc.— y se ha tenido por gran genialidad pensar y poetizar por entero según costumbres extranjeras y concepciones populares. Pero, ahora bien, aunque el poeta trabaje y sienta completamente según semejantes modelos extranjeros, éstos, sin embargo, para el público que debe gozar de ellos nunca pueden dejar de ser sino algo exterior.

Pero en general este enfoque, si se mantiene unilateralmente, se queda en lo enteramente formal de la exactitud y la fidelidad históricas, pues prescinde tanto del contenido y su importancia sustancial, como de la cultura y del contenido de la concepción de hoy día y del ánimo actual. Pero ni de lo uno ni de lo otro puede abstraerse, sino que ambos aspectos exigen ser idénticamente satisfechos y tienen que hacer concordar consigo la tercera exigencia de fidelidad histórica de modo por entero diferente a como hasta aquí hemos visto. Esto nos lleva a la consideración de la objetividad y la subjetividad verdaderas que la obra de arte debe satisfacer.

c) La verdadera objetividad de la obra de arte

Lo primero que sobre este punto puede en general decirse consiste en que ninguno de los aspectos hasta ahora considerados puede destacarse a expensas de los otros unilateral y transgresoramente, sino que la exactitud

meramente histórica en cosas exteriores de localización, costumbres, usos, instituciones, constituye la parte subordinada de la obra de arte, que debe ceder ante el interés de un contenido verdadero y también imperecedero para el presente cultural.

A este respecto pueden igualmente contraponerse al modo auténtico de representación** los siguientes modos de concepción relativamente deficientes.

α) En primer lugar, la representación** de la peculiaridad de una época puede ser enteramente fidedigna, exacta, viva y también absolutamente comprensible para el público actual sin por ello salir de la ordinariez de la prosa y devenir en sí misma poética. El *Götz von Berlichingen* de Goethe, p. ej., nos da pruebas sorprendentes de ello. No necesitamos más que tomar el comienzo, que nos lleva a una posada de Schwarzenberg, en Franconia: Metzler y Sievers se hallan sentados a la mesa; dos escuderos junto al hogar; posadero.

> SIEVERS: Dame otro vaso de aguardiente, Hánsel, y mídelo cristianamente.
>
> POSADERO: No te hartas nunca.
>
> METZLER (*A Sievers en voz baja*): Cuenta otra vez lo de Berlichingen. Estos tipos de Bamderg están indignados y les sacaremos de sus casillas. Etc.

Lo mismo sucede en el acto tercero:

> JORGE (*entra con una tubería*): Aquí tienes el plomo. Si aciertas al enemigo únicamente con la mitad, no habrá nadie que pueda ir a su majestad para decirle siquiera: «Señor, todo nos ha ido mal».
>
> LERSE (*Cogiendo la tubería*): Es una buena pieza.
>
> JORGE: El agua que ha pasado por aquí tendrá que buscarse otro camino. Pero no hay que preocuparse.

Tanto el agua en su justa cantidad como los caballeros valientes triunfan en cualquier parte.

LERSE (*Empieza a fundir el plomo*): Aguanta la cuchara. (*Va hacia una ventana*). Por ahí merodea un imperial con su arcabuz. Piensan que ya no podemos disparar. Será el primero en probar la bala, así que salga caliente del horno. (*Carga su arma*).

JORGE (*Dejando la cuchara sobre la mesa*): Déjame ver.

LERSE (*Disparando*): Ya ha caído en tierra el gorrión. Etc.[199].

Todo esto está descrito de modo sumamente intuitivo, comprensible dado el carácter de la situación y de los caballeros; no obstante, estas escenas son sumamente triviales y en sí mismas prosaicas, pues sólo toman por contenido y forma el modo de apariencia enteramente habitual y la objetividad que, en efecto, todo el mundo tiene a mano. Lo mismo hallamos también en muchos otros productos juveniles de Goethe, dirigidos particularmente contra todo lo que hasta entonces se había tenido como regla y cuyo principal efecto procedía de la cercanía con que nos lo presentaban todo de modo sumamente accesible a la intuición y al sentimiento. Pero la proximidad era tan grande y el contenido interno en parte tan exiguo, que precisamente por eso devenían triviales. Esta trivialidad se echa de ver principalmente en las obras dramáticas sólo precisamente al ponerlas en escena, pues ya al entrar los muchos preparativos, las luces, la gente elegantemente vestida nos animan a querer encontrar algo distinto a dos campesinos, dos caballeros y, además, un vaso de aguardiente. El *Götz*, pues, ha resultado preferentemente atractivo para su lectura; en la escena ha tenido poco éxito.

β) Por otro lado, lo histórico de una mitología primitiva, lo extraño de circunstancias políticas y costumbres históricas pueden sernos familiares y podemos asimilarlos por el hecho de tener un rico conocimiento del pasado debido a la cultura general de nuestro tiempo. Así, p. ej., la familiaridad con el arte y la mitología, con la literatura, el culto, los usos de la antigüedad constituye el punto de partida de la cultura de nuestros días: cualquier muchacho conoce ya desde la escuela los dioses, los héroes y las figuras históricas de Grecia. Por eso podemos también en el terreno de la representación* participar del goce de las figuras e intereses del mundo griego en cuanto han devenido nuestros en la representación*, y no hay razón para que no debiéramos poder llegar a tal punto con la mitología hindú, o egipcia, o escandinava. Además, en las representaciones* religiosas de estos pueblos también se da lo universal, Dios. Pero lo determinado, las deidades *particulares* griegas o hindúes, no tienen ya *verdad* para nosotros, ya no creemos en ellas y sólo dejamos que deleiten nuestra fantasía. Pero por eso resultan siempre extrañas a nuestra más profunda consciencia propiamente dicha, y no hay nada más vacío y frío que cuando en las óperas se dice, p. ej.: «¡Oh, dioses!», o bien: «¡Oh Júpiter!», o incluso: «¡Oh Isis y Osiris!»[200], pero sobre todo cuando se añaden los deplorables oráculos —y rara es la ópera sin oráculo—, en cuyo lugar aparecen ahora en la tragedia la demencia y la clarividencia.

Exactamente lo mismo sucede con el otro material histórico de las costumbres, leyes, etc. También esto histórico sin duda *es*, pero ha *sido*, y, si ya no tiene ninguna conexión con el presente de la vida, por muy bien y precisamente que lo podamos conocer, no es lo nuestro; pero nuestro interés por lo pasado ya no procede de la mera razón de que una vez fue ahí. Lo histórico cuando sólo es lo nuestro pertenece a la

nación a la que pertenecemos, o si podemos contemplar el presente en general como una consecuencia de aquellos acontecimientos de cuya cadena los caracteres o hechos representados** constituyen un eslabón esencial. Pues, en último término, tampoco basta la mera conexión del mismo suelo y pueblo, sino que el pasado mismo del propio pueblo debe estar en estrecha relación con nuestra circunstancia, nuestra vida y nuestro ser-ahí.

En la *Canción de los Nibelungos*, p. ej., ciertamente estamos geográficamente en nuestro suelo, pero los burgundos y el rey Atila están tan alejados de todas las relaciones de nuestra cultura actual y sus intereses patrios, que incluso sin erudición podemos sentirnos mucho más a gusto entre los poemas de Homero. Así, Klopstock[201] se vio ciertamente inducido por el impulso patriótico a sustituir la mitología griega por los dioses escandinavos, pero Wotan, el Walhalla y Freia se han quedado en meros nombres que pertenecen a nuestra representación* o le dicen a nuestro ánimo menos aún que Júpiter y el Olimpo.

En relación con esto, tenemos que tener en cuenta que no han de componerse obras de arte para el estudio y la erudición, sino que deben ser comprensibles y gozables inmediatamente por sí mismas, sin este rodeo de prolijos conocimientos remotos. Pues el arte no es para un pequeño círculo exclusivo de unos cuantos intelectuales eximios, sino que es ahí para toda la nación entera. Pero lo que vale en general para la obra de arte halla la misma aplicación en el lado externo de la realidad efectiva histórica representada**. Debe también sernos clara y comprensible sin vasta erudición a nosotros que también pertenecemos a nuestro tiempo y a nuestro pueblo, de modo que en ella podamos hallarnos a gusto y no nos veamos obligados a quedarnos ante ella como

ante un mundo extraño e ininteligible.

γ) Con esto nos hemos ahora acercado ya al auténtico modo de la objetividad y de la asimilación de materiales extraídos de tiempos pasados.

αα) Lo primero que aquí podemos decir afecta a los auténticos poemas nacionales, que de siempre han sido en todos los pueblos de tal índole que el aspecto externo, histórico, pertenecía ya por sí mismo a la nación y no resultaba nada extraño a ésta. Así es en lo que respecta a las epopeyas hindúes, los poemas homéricos y la poesía dramática de los griegos. Sófocles no hacía hablar a Filoctetes, Antígona, Ayax, Orestes, Edipo y a sus corifeos y coros como en su tiempo habrían hablado. Del mismo modo tienen los españoles sus romances del Cid; en su *Jerusalén liberada* cantaba Tasso la causa universal de la cristiandad católica; Camöes[202], el poeta portugués, narra el descubrimiento de la vía marítima a las Indias Orientales bordeando el Cabo de Buena Esperanza y las infinitamente importantes gestas de los héroes del mar, y estas gestas eran las gestas de su nación; Shakespeare dramatizó la historia trágica de su país, y el mismo Voltaire escribió su *Henriade*. También nosotros los alemanes hemos finalmente renunciado a elaborar en poemas épicos nacionales historias remotas carentes ya para nosotros de interés nacional. *La Noachide* de Bodmer[203] y el *Mesías* de Klopstock están pasados de moda, tal como tampoco vale, pues, ya la opinión de que contribuye al honor de una nación tener también su Homero y, además, su Píndaro, su Sófocles y su Anacreonte. Esas historias bíblicas están ciertamente más cerca de nuestra representación* por la familiaridad que tenemos con el Antiguo y el Nuevo Testamento, pero lo histórico de los usos externos siempre nos resulta, sin embargo, sólo algo extraño de la erudición y, propiamente

hablando, sólo se nos antoja como conocida la prosaica hebra de los acontecimientos y caracteres que la revisión, a lo sumo, únicamente redacta con nuevas frases, de modo que a este respecto no nos quedamos más que con la sensación de algo meramente artificial.

ββ) Pero, ahora bien, el arte no puede limitarse únicamente a materiales autóctonos, y, de hecho, cuanto más contacto mutuo entre pueblos particulares ha habido, más ha extraído sus temas de todas las naciones y de todos los siglos. Si esto es así, no puede ciertamente considerarse como una gran genialidad que el poeta se instale por entero en épocas extrañas, sino que en la representación** el aspecto externo histórico debe dejarse de lado, de modo que sólo sea un accesorio sin importancia para lo humano, lo universal. De tal modo ya la Edad Media, p. ej., extrajo materiales de la antigüedad, pero introduciendo el contenido de su propia época y, por supuesto, llegando a su vez al extremo de no dejar más que los meros nombres de Alejandro, Eneas u Octavio César.

Lo primero de todo es y sigue siendo la inteligibilidad inmediata, y, efectivamente, todas las naciones se han reafirmado también en lo que para ellas debía calificarse como obra de arte, pues en ello querían estar a sus anchas, vivas y presentes. Sin salirse de esta nacionalidad autónoma elaboró Calderón su Zenobia y su Semíramis, y Shakespeare se las arregló para imprimir a los más variados argumentos un carácter nacional inglés, aunque éste supo conservar mucho más profundamente que los españoles en los rasgos fundamentales esenciales el carácter histórico de naciones extranjeras, p. ej., los romanos. Incluso los trágicos griegos nunca perdieron de vista el presente de su tiempo y de la ciudad a la que pertenecían. El *Edipo en Colono*, p. ej., no sólo tiene una referencia directa a Atenas respecto a la

localización, sino también debido a que Edipo, al morir en este lugar, debía convertirse en protector de Atenas. En otros respectos, también las *Euménides* de Esquilo tienen para los atenienses un interés patrio directo debido a la decisión del Areópago. Por el contrario, la mitología griega, pese a que también y siempre de nuevo haya sido múltiplemente utilizada a partir del renacimiento de las artes y de las ciencias, nunca ha conseguido ser completamente familiar a los pueblos modernos, y —pese a su amplia difusión— ha resultado más o menos fría incluso en las artes figurativas y más aún en la poesía. Ahora a nadie se le ocurre, p. ej., dedicar un poema a Venus, a Júpiter o a Palas. La escultura ciertamente no puede todavía prescindir de los dioses griegos, pero también por ello sus representaciones** son en su mayor parte accesibles y comprensibles sólo para los entendidos, eruditos y el reducido círculo de los más cultos. En análogo sentido, Goethe ha puesto mucho énfasis en reclamar de los pintores consideración e imitación más estrictas de los cuadros de Filostrato, pero con poco éxito[204]; en su presente y realidad efectiva antiguos, semejantes objetos antiguos resultan siempre algo extraño para el público moderno así como para los pintores. En cambio, en los años postreros de su libre interior Goethe mismo ha conseguido con un espíritu mucho más profundo, a través de su *Diván occidental-oriental*[205], introducir el Oriente en nuestra poesía actual y adaptarlo a la visión de nuestros días. En esta adaptación ha sabido siempre muy bien que él es un hombre occidental y un alemán, y así ha pulsado indudablemente la nota fundamental de Oriente respecto al carácter oriental de las situaciones y relaciones, pero igualmente ha respetado plenamente nuestra consciencia actual y su propia individualidad. De este modo, al artista le está permitido, por supuesto, extraer sus argumentos de regiones lejanas, tiempos pasados y pueblos

extraños, y también conservar entera y completamente la figura histórica de la mitología, de las costumbres y de las instituciones; pero al mismo tiempo debe servirse de estas figuras sólo como marco para sus cuadros, mientras que, por el contrario, debe ajustar lo interno a la más profunda consciencia esencial de su presente de una manera como cuyo ejemplo más admirable hasta la fecha está ahí la *Ifigenia* de Goethe.

Respecto a tal transformación, las artes singulares adoptan de nuevo una posición enteramente diversa. La lírica, p. ej., en los poemas amorosos apenas ha menester el entorno externo, históricamente descrito con precisión, pues para ella lo principal es el sentimiento, la conmoción del ánimo para sí. En los sonetos de Petrarca, p. ej., de Laura recibimos a este respecto sólo una mínima información, casi sólo el nombre, que lo mismo podía ser otro; de la localización, etc., sólo se ofrece lo más general, la fuente de Vaucluse y cosas por el estilo. Lo épico, por el contrario, exige la mayor minuciosidad, que, con sólo ser clara y comprensible, nos agrada muy fácilmente por lo que a esas exterioridades históricas se refiere. Pero estos aspectos externos son el escollo más peligroso para el arte dramático, particularmente durante las representaciones teatrales, donde todo nos habla inmediatamente o se presenta vivamente a nuestra intuición sensible, de modo que queremos encontrarnos de forma igualmente inmediata en una atmósfera conocida y familiar. Por eso aquí la representación** de la realidad efectiva histórica externa debe tener un puesto muy subordinado y constituir un mero marco; sólo debe mantenerse por así decir la misma relación que hallamos en los poemas amorosos, en los que, aunque podamos simpatizar plenamente con los sentimientos expresados y con la manera de expresarlos, la amada recibe un nombre extraño a nuestra propia amada.

Nada importa en absoluto que los eruditos echen de menos la exactitud de las costumbres, del grado de cultura, de los sentimientos. En las piezas históricas de Shakespeare, p. ej., mucho es lo que nos resulta extraño y poco puede interesarnos. Esto nos satisface ciertamente en la lectura, no en el teatro. Por supuesto, los críticos y entendidos son de la opinión de que semejantes lujos históricos debieran acompañar a la representación** en atención a ellos, y despotrican del gusto, malo y corrompido, del público cuando éste da a conocer su tedio ante tales cosas; pero la obra de arte y su goce inmediato no son para el entendido y el erudito, sino para el público, y los críticos no tienen por qué darse tantos humos, pues también ellos forman parte del mismo público y la precisión en los detalles históricos no puede tener para ellos ningún interés serio. En este sentido, de las piezas de Shakespeare, p. ej., los ingleses sólo dan ahora las escenas en y para sí excelentes y comprensibles por sí mismas, pues carecen de la pedantería de nuestros estetas, según los cuales deben presentársele al pueblo todas las exterioridades devenidas extrañas y de las que éste ya no puede participar. Si se ponen en escena obras dramáticas extranjeras, cada pueblo tiene derecho por tanto a demandar reelaboraciones. También lo más excelente *precisa* a este respecto de una reelaboración. Podría ciertamente decirse que lo de veras excelente debe ser excelente para todas las épocas, pero la obra de arte tiene también un aspecto temporal, perecedero, y éste es el que requiere alteración. Pues lo bello se manifiesta para otros, y aquellos para los que es llevado a manifestación deben poder sentirse a sus anchas en este aspecto externo de la manifestación.

Ahora bien, en esta adaptación halla su fundamento y su disculpa todo aquello que en el arte suele llamarse *anacronismos* y habitualmente reprocharse a los artistas como

gran defecto. De tales anacronismos forman ante todo parte las meras exterioridades. Da lo mismo, p. ej., que Falstaff hable de pistolas[206]. Ya es peor que Orfeo se presente con un violín en la mano[207], pues aquí la contradicción entre una edad mítica y tal instrumento moderno que todo el mundo sabe que en tan remotos tiempos todavía no se había inventado, parece demasiado estridente. Pero ahora en los teatros, p. ej., se está extraordinariamente atento a tales cosas y las direcciones se atienen mucho en el vestuario y en los decorados a la fidelidad histórica, tal como, p. ej., el cortejo de la *Doncella de Orléans*[208] ha requerido mucho esfuerzo en este aspecto, un esfuerzo, sin embargo por lo general ausente en la mayoría de los casos, pues sólo afecta a lo relativo e indiferente. La clase de anacronismo más importante no consiste en los trajes y otras exterioridades por el estilo, sino en que en una obra de arte los personajes se expresen de una manera, exterioricen sentimientos e ideas, planteen reflexiones, lleven a término acciones imposibles de tener o realizar según su época y grado de cultura, su religión y su concepción del mundo. A esta clase de anacronismo habitualmente se le aplica la categoría de la naturalidad y se piensa que no es natural que los personajes representados** no hablen y actúen como habrían hablado y actuado en su época. Pero la exigencia de tal naturalidad, mantenida unilateralmente, conduce en seguida a desatinos. Pues el artista, cuando describe el ánimo humano con sus afectos y en sí sustanciales pasiones, no puede sin embargo describir esto conservando completamente la individualidad, tal como se presentan cotidianamente en la vida ordinaria, pues debe arrojar luz sobre cualquier pathos sólo en una manifestación absolutamente conforme al mismo. Él únicamente es artista por el hecho de que conoce lo verdadero y lo pone ante nuestra intuición y nuestro sentimiento en su verdadera

forma. Por eso en esta expresión siempre ha de tener en cuenta la cultura de su tiempo, el lenguaje, etc. En la época de la guerra de Troya la manera de expresarse y todo el modo de vida eran tan poco de un nivel de civilización como el que encontramos en la *Ilíada*, cuanto la masa del pueblo y las figuras más destacadas de las familias reales griegas tenían un modo de ver y de expresarse tan civilizado como debemos admirar en Esquilo y en la perfecta belleza de Sófocles. Una tal violación de la llamada naturalidad es un *anacronismo necesario* para el artista. La sustancia interna de lo representado** sigue siendo la misma, pero el mayor desarrollo cultural hace necesaria una transformación en la expresión y en la figura. Por supuesto, la cosa es completamente diferente cuando concepciones y representaciones* de un estadio *posterior* de desarrollo de la consciencia religiosa y ética son trasplantadas a una época o nación toda cuya concepción del mundo *contradice* tales representaciones* más modernas. Así, la religión cristiana tuvo como secuela categorías éticas totalmente extrañas a los griegos. P. ej., la reflexión interna de la conciencia para decidir qué es bueno y malo, los remordimientos de conciencia y el arrepentimiento no pertenecen sino al desarrollo moral de los tiempos modernos; el carácter heroico nada sabe de la inconsecuencia del arrepentimiento; lo hecho, hecho está. Orestes no se arrepiente de su matricidio, ciertamente las Furias del crimen le persiguen, pero al mismo tiempo las Euménides son representadas** como potencias universales y no como las víboras internas de su conciencia sólo subjetiva. El poeta debe conocer este núcleo sustancial de una época y de un pueblo, y sólo cuando introduce en este centro íntimo lo opuesto y contradictorio con éste, ha incurrido en un anacronismo de índole superior. A este respecto, por tanto, ha de exigírsele al artista que se embeba

del espíritu de tiempos pasados y pueblos extraños, pues esto sustancial, cuando es auténtico, resulta claro en todas las épocas; pero querer reproducir con toda precisión de detalles la determinidad particular en la apariencia meramente externa recubierta del orín de la antigüedad no es más que una erudición pueril por mor de un fin sólo exterior. Ciertamente, también en este aspecto ha sin duda de demandarse una exactitud general, a la que, sin embargo, no puede hurtársele el derecho a fluctuar entre poesía y verdad[209].

γγ) Con esto hemos explorado el verdadero modo de asimilación de lo extraño y externo de una época y la *verdadera objetividad* de la obra de arte. La obra de arte debe desvelarnos los intereses superiores del espíritu y de la voluntad, lo en sí mismo humano y poderoso, las verdaderas profundidades del ánimo; y lo principal de que esencialmente se trata es de que este contenido sea visible a través de todas las exterioridades de la apariencia y resuene con su tono fundamental en todo el engranaje restante. La verdadera objetividad nos descubre por tanto el *pathos*, el contenido sustancial de una situación y la rica, poderosa individualidad en la que los momentos sustanciales del espíritu están vivos y son llevados a realidad y exteriorización. Para tal contenido no ha de exigirse entonces más que sólo en general una delimitación apropiada, comprensible para sí misma, y una realidad efectiva determinada. Si se encuentra un contenido tal y se desarrolla según el principio del ideal, entonces una obra de arte es en y para sí objetiva, sea o no históricamente exacto lo exteriormente singular. Entonces la obra de arte habla también a nuestra verdadera subjetividad y se convierte en peculio nuestro. Pues en tal caso el argumento, según su figura próxima, puede también haber sido tomado de épocas muy remotas, pero la base permanente es lo humano del

espíritu, que es lo verdaderamente permanente y poderoso en general, y su efecto es indeleble, pues *esta* objetividad constituye también el contenido y el relleno de nuestro propio interior. Por el contrario, lo externo de modo meramente histórico es el aspecto perecedero, y con éste debemos tratar de reconciliarnos cuando se trata de obras de arte remotas y saber incluso pasarlo por alto en obras de arte de nuestra propia época. Así, los Salmos de David, tan brillantemente exaltadores de la omnipotencia del Señor en el bien y en la cólera, como el profundo dolor de los profetas, pese a Babilonia y Sión, nos son todavía oportunos y actuales, e incluso una moral como la cantada por Sarastro en *La flauta mágica* gustará a todos, egipcios incluidos, por el núcleo interno y el espíritu de sus melodías.

Ahora bien, ante tal objetividad de una obra de arte el sujeto debe por tanto renunciar también al falso postulado de querer tenerse a sí mismo ante sí con sus particularidades y propiedades meramente subjetivas. La primera vez que se representó en Weimar *Guillermo Tell*[210], ningún suizo quedó satisfecho; del mismo modo buscan también en vano muchas personas en las más bellas canciones de amor sus propios sentimientos, y por ello califican de falsa la representación**, mientras que otros que conocen el amor sólo a través de las novelas creen no poderse enamorar en la realidad afectiva en tanto no encuentren en sí y a su alrededor enteramente los mismos sentimientos y situaciones.

C) El artista

En esta primera parte hemos considerado de entrada la *idea* universal de lo bello, luego el deficiente ser-ahí de ésta en

la belleza de la *naturaleza*, y en tercer lugar hemos llegado al *ideal* como la adecuada realidad efectiva de lo bello. A su vez hemos desarrollado el ideal mismo, *en primer lugar*, según su concepto *universal*, que, *en segundo lugar*, nos ha conducido sin embargo al modo *determinado* de representación** del mismo. Pero, ahora bien, puesto que la obra de arte brota del espíritu, precisa de una actividad subjetiva productora, de la que procede y es, como producto suyo, para otro, para la intuición y el sentimiento del público. Esta actividad es la fantasía del artista. Como conclusión, todavía tenemos ahora que hablar por tanto, como *tercer* aspecto del ideal, de cómo la obra de arte pertenece al interior subjetivo, sin ser, como producto de éste, alumbrado todavía en la realidad efectiva, sino que sólo se configura en la *subjetividad creativa*, en el genio y el talento del artista. Sin embargo, propiamente hablando, sólo necesitamos mencionar antes este aspecto para decir de él que ha de excluirse del ámbito de una consideración filosófica o que por lo menos sólo procura pocas determinaciones generales, si bien a menudo se plantea la cuestión de saber de dónde extrae el artista este don y esta capacidad de concepción y ejecución, cómo hace la obra de arte. Se desearía, por así decir, una receta, una prescripción, sobre cómo debe plantearse, en qué coyunturas y circunstancias debe uno ponerse para producir algo semejante. Así, el cardenal de Este[211] le preguntó a Ariosto a propósito de su *Orlando furioso*: «Maestro Ludovico, ¿de dónde habéis sacado toda esa condenada historia?». Rafael, interrogado de modo semejante, respondió, en una famosa carta[212], que seguía una cierta idea.

Más detalladamente, podemos considerar el asunto desde tres puntos de vista:

en primer lugar, fijamos el concepto de *genio* artístico y de

inspiración;

en segundo lugar, hablamos de la *objetividad* de esta actividad creadora, y,

en tercer lugar, tratamos de definir el carácter de la verdadera *originalidad*.

1. Fantasía, genio e inspiración

Ante la pregunta por el genio se requiere una determinación más precisa; pues genio es un término muy general que se emplea, no sólo en relación con los artistas, sino asimismo para los grandes estrategas y reyes, como también para los héroes de la ciencia. También aquí podemos distinguir más determinadamente tres aspectos.

a) La fantasía

Por lo que, en primer lugar, respecta a la facultad *general* para la producción artística, si es que por una vez puede hablarse de facultad, ha de señalarse la *fantasía* como esta capacidad eminentemente artística. Sin embargo, debe entonces evitarse la confusión de la fantasía con la *imaginación* meramente pasiva. La fantasía es creadora.

α) Ahora bien, de esta actividad creativa forman parte, en primer lugar, el don y el sentido para la *aprehensión* de la *realidad efectiva* y sus figuras, que, mediante la visión y la audición atentas, graban en el espíritu las más diversas imágenes de lo *dado*, así como la *memoria* retentiva del variopinto mundo de estas multiformes imágenes. No queda por tanto confinado el artista por este lado en las conformaciones autoproducidas, sino que, abandonando el

superficial así llamado ideal, tiene que pasar a la realidad efectiva. Un comienzo ideal en el arte y en la poesía es siempre muy sospechoso, pues el artista debe crear por sobreabundancia de vida y no por sobreabundancia de generalidad abstracta, pues en el arte el elemento de la producción lo procura la configuración externa efectivamente real y no, como en la filosofía, el pensamiento. En este elemento debe por tanto encontrarse y sentirse a sus anchas el artista. Debe haber visto mucho, haber oído mucho y haber retenido en sí mucho, tal como en general los grandes individuos suelen casi siempre destacar por una gran memoria. Pues el hombre retiene lo que le interesa, y un espíritu profundo extiende el campo de sus intereses a innumerables objetos. Goethe, p. ej., comenzó así, y a lo largo de toda su vida ha ido ampliando cada vez más el círculo de sus observaciones. Este don y este interés en una aprehensión determinada de lo efectivamente real en su figura real, así como la fijación de lo contemplado, constituyen por tanto el primer requisito. Ahora bien, este conocimiento preciso de la figura externa ha de enlazar a la inversa también con la misma familiaridad con el *interior* del hombre, las pasiones del ánimo y todos los fines del pecho humano, y a esta doble noción debe añadirse el conocimiento del modo y manera en que el *interior* del espíritu se expresa en la *realidad* y se transparenta a través de la exterioridad de ésta.

β) Pero, *en segundo lugar*, la fantasía no se queda en este mero registro de la realidad efectiva externa e interna, pues a la obra de arte no sólo le es propia la manifestación del espíritu interno en la realidad de figuras externas, sino que lo que debe alcanzar la manifestación externa es la verdad y la racionalidad de lo efectivamente real que son en y para sí. Esta *racionalidad* de su objeto determinado escogido por el artista no sólo debe estar presente en la consciencia de éste y

conmoverlo, sino que él debe haber ponderado lo esencial y verdadero en todo su alcance y en toda su profundidad. Pues sin meditación el hombre no toma consciencia de lo que hay en él, y así en toda gran obra de arte se constata también que el material ha sido ponderado y meditado en su alcance y profundidad en todos los sentidos. La ligereza de la fantasía no produce ninguna obra sólida. No quiere esto decir, sin embargo, que el artista deba aprehender en forma de pensamientos *filosóficos* lo verdadero de todas las cosas, que, como en la religión, también en la filosofía y el arte constituye la base universal. La filosofía no le es necesaria, y si piensa de modo filosófico, con ello acomete una empresa que, por lo que a la forma del saber se refiere, se halla exactamente en las antípodas del arte. Pues la tarea de la fantasía únicamente consiste en tomar consciencia de esa racionalidad interna, no en forma de proposiciones y representaciones* universales, sino con figura concreta y realidad efectiva individual. Por eso el artista debe representarse** lo que en él vive y bulle en las formas y apariencias cuya imagen y figura ha asumido en sí, sabiendo sojuzgarlas a su fin de tal modo que éstas, por su parte, devengan capaces de asumir y cabalmente expresar lo en sí mismo verdadero. Con vistas a esta compenetración entre el contenido racional y la figura real, el artista debe recurrir, por una parte, a la ponderación alerta del entendimiento y, por otra, a la profundidad del ánimo y del sentimiento vivificante. Es por tanto absurdo pensar que poemas como los homéricos se le hayan ocurrido al poeta durante el sueño. Sin ponderación, sin selección, sin diferenciación, no puede el artista dominar ningún contenido que quiera configurar, y es una necedad creer que el auténtico artista no sabe lo que hace. Igualmente necesaria le es la concentración del ánimo.

γ) Es decir, con este sentimiento que penetra y anima al

todo, el artista tiene su material y la configuración del mismo como su sí más propio, como peculio más interno de sí como *sujeto*. Pues la intuitivización figurativa aliena todo contenido en la exterioridad, y sólo el sentimiento lo mantiene en unidad subjetiva con el sí interno. Desde este punto de vista, el artista no sólo debe haber visto mucho mundo y haberse familiarizado con sus manifestaciones externas e internas, sino que también mucho y grande debe haber pasado por su propio pecho, su corazón debe haber sido ya profundamente sobrecogido y conmovido, mucho debe él haber hecho y vivido, antes de poder conformar las auténticas profundidades de la vida en apariencias concretas. Por eso hierve ciertamente el genio en la juventud, como fue el caso en Goethe y en Schiller, p. ej., pero sólo la madurez y la vejez pueden llevar a la perfección la auténtica sazón de la obra de arte.

b) El talento y el genio

Ahora bien, esta actividad productiva de la fantasía por la que el artista elabora en sí mismo con figura real lo en y para sí racional como su obra más propia es lo que se llama genio, talento, etc.

α) Más arriba hemos ya considerado los aspectos propios del genio. El genio es la capacidad *general* para la verdadera producción de la obra de arte tanto como la energía para el desarrollo y la activación de la misma. Pero asimismo esta aptitud y energía sólo existen al mismo tiempo como *subjetivas*, pues sólo un sujeto autoconsciente que se proponga como fin una tal producción puede producir espiritualmente. Sin embargo, todavía suele hacerse con mayor precisión distinción determinada entre *genio* y *talento*.

Y, en realidad, tampoco son inmediatamente idénticos, aunque su identidad es necesaria para la creación artística perfecta. Es decir, el arte, en la medida en que en general individualiza y tiene que emerger en la apariencia real de sus productos, exige también ahora para los géneros *particulares* de esta realización efectiva diversas aptitudes *particulares*. Una de éstas puede denominarse talento, tal como, p. ej., uno tiene talento para tocar perfectamente el violín, otro para el canto, etc. Pero un mero talento sólo puede llevar al virtuosismo en una vertiente completamente singularizada del arte, y, para ser en sí mismo perfecto, siempre requiere sin embargo de la capacidad artística y la animación generales que sólo confiere el genio. Por tanto, talento sin genio no va mucho más allá de la maña externa.

β) Ahora bien, se suele decir además que talento y genio deberían ser *innatos* en el hombre. También en esto hay una parte de verdad, mientras que en otro respecto es igualmente falso. Pues el hombre en cuanto hombre ha nacido también para la religión, p. ej., para el pensamiento, para la ciencia, es decir, en cuanto *hombre* tiene la capacidad de alcanzar consciencia de Dios y de acceder al conocimiento pensante. Para ello no necesita más que del nacimiento en general y de la educación, la cultura, el empeño. Con el arte sucede de distinto modo; éste exige una disposición *específica*, en la que también desempeña un papel esencial un momento natural. Así como la belleza misma es la idea realizada en lo sensible y efectivamente real, y la obra de arte exhibe lo espiritual en la inmediatez del ser-ahí para el ojo y el oído, así también debe el artista configurar, no en la forma exclusivamente espiritual del pensamiento, sino en el seno de la intuición y del sentimiento, y, más precisamente, en relación a un material sensible y en el elemento de éste. Esta creación artística, por tanto, como el arte en general, incluye en sí el aspecto de la

inmediatez y la naturalidad, y este aspecto es el que el sujeto no puede producir en sí mismo, sino que debe descubrirlo en sí como inmediatamente dado. Éste es el único sentido en que puede decirse que el genio y el talento deben ser innatos.

De manera análoga, las diversas artes son también más o menos nacionales y conectan con el aspecto natural de un pueblo. Los italianos, p. ej., tienen casi por naturaleza canto y melodía, mientras que entre los pueblos nórdicos, por el contrario, la música y la ópera, aunque las han cultivado diligentemente con gran éxito, se han aclimatado tan poco como los naranjos. A los griegos se debe el más hermoso desarrollo de la poesía épica y, sobre todo, la perfección de la escultura, mientras que los romanos no poseyeron ningún arte propiamente hablando autónomo, sino que debieron trasplantarlo de Grecia a su suelo. La máxima difusión corresponde, por tanto, a la poesía, pues en ella el material sensible y su conformación presentan las mínimas dificultades. En el seno de la poesía la canción popular es a su vez nacional al máximo y está ligada a aspectos de la naturalidad, de donde también la pertenencia de la canción popular a las épocas de modesto desarrollo espiritual y su conservación al máximo de la ingenuidad de lo natural. Goethe ha producido obras de arte en todas las formas y géneros poéticos, pero lo más íntimo y espontáneo son sus primeras canciones. Éstas son compatibles con la más mínima cultura. Los griegos modernos, p. ej., siguen siendo un pueblo de poetas y cantores. Lo ocurrido hoy o ayer, un acto de valentía, un suceso mortal, las particulares coyunturas de éste, un sepelio, cualquier aventura, un singular acto represivo por parte de los turcos, todo lo ponen ellos al punto en canciones, y hay muchos ejemplos de haberse cantado a menudo canciones sobre la reciente victoria ya el mismo día de una batalla. Fauriel[213] ha publicado una recopilación de canciones

griegas modernas, recogidas en parte de boca de las mujeres, nodrizas y niñeras, que quedaban de lo más sorprendidas de que a él le maravillasen sus canciones. De este modo conectan el arte y su determinada clase de producción con la determinada nacionalidad de los pueblos. Así, los improvisadores se hallan y están dotados de admirable talento principalmente en Italia. Aun hoy un italiano improvisa un drama en cinco actos, y no hay en ello nada aprendido de memoria, sino que todo procede del conocimiento de las pasiones y situaciones humanas y de la profunda inspiración del momento. Un improvisador pobre, tras haber estado haciendo poesías durante un buen rato, se puso finalmente a solicitar de los circunstantes dinero que recogía en un viejo sombrero, y tan lleno de entusiasmo y ardor se hallaba todavía, que no podía dejar de declamar, y tanto gesticuló y se agitó con brazos y manos, que acabó por tirar por el suelo todo el dinero que había reunido.

γ) Ahora bien, *en tercer lugar*, forma parte también del genio, pues éste comprende en sí este aspecto de la *naturalidad*, la facilidad de la producción interna y de la destreza externa en relación con determinadas artes. Mucho se habla a este respecto, p. ej., en el caso de un poeta, de la traba del metro y de la rima, o, en el caso de un pintor, de las múltiples dificultades que a la invención y a la ejecución plantean el dibujo, el conocimiento de los colores, las sombras y la luz. En efecto, en todas las artes se requiere de un profuso estudio, una constante aplicación, una aptitud desarrollada en múltiples facetas; pero cuanto mayores y más ricos son el talento y el genio, menos saben éstos de las fatigas por adquirir las destrezas necesarias para la producción. Pues el artista auténtico tiene el impulso *natural* y la urgencia inmediata de configurar al punto todo lo que tiene en su sentimiento y representación*. Este modo de configuración es

su manera de sentir y de ver, que sin esfuerzo halla en sí como el órgano adecuado a él propiamente dicho. Un músico, p. ej., no puede comunicar más que en melodías lo más profundo que en él se agita y mueve, y lo que siente se le convierte inmediatamente en melodía, como al pintor en figura y color, y al poeta en poesía de la representación*, que reviste sus imágenes de palabras eufónicas. Y este don para la configuración no lo posee sólo como representación* teórica, imaginación y sentimiento, sino, de modo igualmente inmediato, también como sentimiento práctico, esto es, como don para la ejecución efectivamente real. En el artista auténtico ambos se hallan enlazados. Lo que vive en su fantasía se le viene por ello, por así decir, a los dedos, como a nosotros se nos viene a la boca decir lo que pensamos, o como nuestros más íntimos pensamientos, ideas y sentimientos se manifiestan inmediatamente en nosotros mismos en postura y gestos. De siempre el auténtico genio ha adquirido fácilmente el dominio de los aspectos externos de la ejecución técnica y ha domado también de tal modo incluso el material más pobre y aparentemente más indócil, que se ha visto obligado a asimilar en sí y representar** las figuras internas de la fantasía. El artista debe ciertamente ejercitar hasta la perfecta destreza aquello que de este modo reside inmediatamente en él, pero igualmente la posibilidad de ejecución inmediata debe estar en él como don natural; de lo contrario, la habilidad meramente aprendida nunca lleva a una obra de arte viva. Ambos aspectos, la producción interna y su realización, van, conforme al concepto del arte, absolutamente cogidos de la mano.

c) La inspiración

Ahora bien, la actividad de la fantasía y de la ejecución técnica, consideradas para sí como circunstancia del artista, es lo que, en tercer lugar, se suele llamar *inspiración*.

α) Respecto a ésta, al punto surge la pregunta por la índole de su *nacimiento*, a propósito del cual circulan las ideas más disparatadas.

αα) Puesto que el genio en general se halla en la más estrecha conexión entre lo espiritual y lo natural, se ha creído que la inspiración puede ser producida primordialmente por la estimulación *sensible*. Pero la sangre caliente sola nada consigue, ni el champán produce poesía; tal como Marmontel[214], p. ej., cuenta que, hallándose en una bodega de la Champagne ante seis mil botellas, éstas no le inspiraron sin embargo nada poético. Igualmente puede el mejor de los genios tenderse bastante a menudo por la mañana y al atardecer sobre la verde hierba aspirando la fresca brisa y mirando al cielo sin por ello sobrevenirle ninguna dulce inspiración.

ββ) A la inversa, la inspiración tampoco puede ser provocada por la *intención* meramente *espiritual* de producir. Quien meramente se proponga estar inspirado para escribir un poema, pintar un cuadro o componer una melodía, sin tener ya en sí como estímulo vivo ningún contenido y no deba sino ir buscando de aquí para allá un asunto, éste, apoyado en esta mera intención, a pesar de todo su talento, no estará todavía en condiciones de lograr una hermosa concepción ni de crear una obra de arte sólida. Ni aquel estímulo sólo sensible ni las meras voluntad y decisión procuran una auténtica inspiración, y la aplicación de tales medios sólo demuestra que el ánimo y la fantasía carecen en sí todavía de un verdadero interés. Por el contrario, si el impulso artístico es de índole correcta, este interés ya se ha

lanzado de antemano sobre un objeto y un contenido determinados y los ha fijado.

γγ) La verdadera inspiración, por tanto, se inflama con cualquier contenido determinado que la fantasía aprehenda con el fin de expresarlo artísticamente, y ésta es la circunstancia de este activo configurar mismo, tanto en lo interno subjetivo como en la ejecución objetiva de la obra de arte; pues para esta doble actividad es necesaria inspiración. Puede surgir ahora de nuevo la pregunta por de qué modo debe sobrevenirle al artista un tal material. También a este respecto hay diversas opiniones. Cuán a menudo no se oye plantear la exigencia de que el artista tiene que extraer su material sólo de sí mismo. Este puede ser, en efecto, el caso cuando, p. ej., el poeta «canta como el pájaro que entre las ramas habita». El propio alborozo es entonces la ocasión que por sí misma puede al mismo tiempo ofrecerse también a sí misma como material y contenido, pues impulsa al goce artístico de la propia jovialidad. En tal caso, es también «la canción que de la garganta surge una recompensa que ricamente recompensa»[215]. Pero, por otro lado, las más grandes obras de arte han debido su creación a un pretexto por entero exterior. Las odas de Píndaro, p. ej., nacieron muchas veces por encargo, lo mismo que el fin y el objeto de edificios y cuadros les han sido indicados innumerables veces a los artistas, y éstos han podido pese a todo inspirarse para ello. En efecto, a menudo se quejan los artistas de carecer de materiales con los que puedan trabajar. Una tal exterioridad y su incitación a la producción son aquí el momento de la naturalidad e inmediatez que forma parte del concepto del talento y tiene por tanto que señalarse igualmente respecto al inicio de la inspiración. Desde esta perspectiva, la posición del artista es de tal índole que, precisamente como talento *natural*, entra en relación con un material dado *previo*, pues

se halla en sí incitado por un pretexto externo, por un acontecimiento, o, como Shakespeare, p. ej., por sagas, antiguas baladas, relatos, crónicas, a configurar este material y en general a exteriorizarse en él. La ocasión para la producción puede provenir enteramente del exterior, y el único requisito importante es que el artista tenga un interés esencial y haga que el objeto devenga en sí vivo. En tal caso la inspiración del genio procede de sí mismo. Y un artista auténticamente vivo encuentra precisamente por obra de esta vitalidad mil pretextos para la actividad y la inspiración, pretextos ante los cuales otros pasan de largo sin verse afectados.

β) Si a continuación preguntamos en qué *consiste* la inspiración artística, ésta no es más que el hecho de llenarse completamente de la cosa y no descansar hasta que la figura artística quede acuñada y en sí redondeada.

γ) Pero, ahora bien, el artista, si de este modo ha hecho que el objeto se convierta enteramente en el suyo, debe a la inversa saberse olvidar de su particularidad[216] subjetiva y de sus particularidades[217] contingentes, y sumergirse por su parte enteramente en el material, de modo que como sujeto sea sólo, por así decir, la forma de la formación del contenido del que se ve presa. Una inspiración en la que el sujeto se explaye y se haga valer como sujeto, en vez de ser el órgano y la actividad viva de la cosa misma, es una mala inspiración. Este punto nos conduce a la llamada objetividad de las producciones artísticas.

*2. La objetividad de la representación***

a) La objetividad meramente exterior

En el sentido habitual de la palabra, la objetividad es entendida de tal modo que en la obra de arte todo contenido debe adoptar la forma de la realidad efectiva ya dada y presentársenos en la figura externa familiar. Si quisiéramos contentarnos con una tal objetividad, podríamos también calificar a Kotzebue de poeta objetivo. En él hallamos por doquier la realidad efectiva vulgar. Pero el fin del arte es precisamente abandonar tanto el contenido como el modo de manifestación de lo cotidiano, y sólo transformar, a partir de lo interno y mediante la actividad espiritual, lo en y para sí racional en la verdadera figura externa de lo mismo. Por eso no tiene el artista que apuntar a la objetividad meramente exterior, carente de la plena sustancia del contenido. Pues la aprehensión de lo ya dado puede ciertamente ser luego de máxima vitalidad en sí misma y, como ya antes vimos en unos cuantos ejemplos de obras juveniles de Goethe, ejercer con su animación interna una gran atracción; pero cuando carece de un contenido auténtico, no lleva a la verdadera belleza del arte.

b) La interioridad no desenvuelta

Una segunda clase, por tanto, no se plantea como fin lo exterior como tal, sino que el artista ha aprehendido su objeto con profunda interioridad de ánimo. Pero esto interno permanece tan ocluido y concentrado que no puede lograr la claridad consciente ni llegar al verdadero desenvolvimiento. La elocuencia del pathos se limita a insinuarse alusivamente mediante apariencias exteriores en las que resuena, sin tener la fuerza y la formación para poder explicar la naturaleza plena del contenido. De este modo de representación** participan particularmente las canciones populares.

Exteriormente simples, remiten a un profundo sentimiento, más amplio, en que se cimentan pero que no puede expresarse claramente, pues aquí mismo el arte todavía no ha alcanzado la formación para iluminar con abierta diafanidad su contenido, y debe por tanto contentarse con hacérselo adivinable mediante exterioridades al presentimiento del ánimo. El corazón permanece en sí comprimido y embutido, y, para ser comprensible para el corazón, sólo se refleja en coyunturas y apariencias externas enteramente finitas que son, por supuesto, elocuentes aunque sólo se les dé una muy ligera inflexión hacia el ánimo y el sentimiento. También Goethe ha surtido de tal modo de canciones sumamente excelentes. *El lamento del pastor*[218], p. ej., es una de las más bellas de esta clase. El ánimo roto por el dolor y la nostalgia se revela, mudo y reservado, en nítidos trazos exteriores, y, sin embargo, resuena inefable la más concentrada profundidad del sentimiento. En *El rey de los elfos*[219] y tantas otras domina el mismo tono. Pero este tono puede también degradarse hasta la barbarie de la estupidez que no deja que la esencia de la cosa y de la situación se haga consciente y que se detiene sólo en exterioridades en parte toscas, en parte insípidas. Tal como, p. ej., en el tamborilero de *La trompa maravillosa del muchacho*[220], se dice: «¡Oh, patíbulo, tú, alta mansión!», o bien: «Adiós, cabo», lo cual ha sido apreciado como sumamente conmovedor. En cambio, cuando Goethe canta:

¡El ramo que corté
te saluda mil veces!
¡Muchas veces me he inclinado,
ah, más de mil veces,
y lo he apretado contra el corazón
cientos de miles de veces[221]!

aquí se indica la intimidad de un modo enteramente diverso que no presenta a nuestra intuición nada trivial y en sí mismo repulsivo. Pero de lo que en general carece toda esta clase de objetividad es de la afloración efectivamente real, clara, del sentimiento y la pasión, que en el auténtico arte no pueden seguir siendo aquella profundidad ocluida que, levemente alusiva, atraviesa lo externo, sino que deben plenamente o bien emerger para sí o bien lucir nítida y enteramente a través de lo externo en que se insertan. Schiller, p. ej., está en su pathos con toda su alma, pero con una gran alma que se acomoda a la esencia de la cosa y puede al mismo tiempo expresar la profundidad de ésta del modo más libre y más espléndido en el derroche de riqueza y eufonía.

c) La verdadera objetividad

A este respecto, también aquí podemos, conforme al concepto del ideal, definir, por el lado de la exteriorización subjetiva, la verdadera objetividad: del contenido auténtico que inspire al artista nada debe retenerse en lo interno subjetivo, sino que todo debe desplegarse íntegramente, y ciertamente de un modo en que el alma y la sustancia universales del objeto elegido aparezcan tan resaltadas como la configuración individual del mismo en sí perfectamente redondeada y penetrada en toda la representación** por esa alma y sustancia. Pues lo supremo y más excelente no es lo inefable, de modo que el artista sería en sí aún de mayor profundidad de lo que patentiza la obra, sino que son sus obras lo mejor del artista y lo verdadero; él *es* lo que es, pero no *es* lo que sólo permanece en lo interno.

3. Manera, estilo y originalidad

Pero, ahora bien, por más que deba exigirse del artista una objetividad en el sentido que' acabamos de indicar, la representación** es, sin embargo, la obra de *su* inspiración. Pues en cuanto sujeto se ha fundido enteramente con el objeto y ha creado la encarnación artística a partir de la vitalidad interna de *su* ánimo y de *su* fantasía. Esta identidad entre la subjetividad del artista y la verdadera objetividad de la representación** es el tercer aspecto principal que todavía debemos considerar brevemente, pues en él se muestra unido lo que hasta aquí hemos distinguido como genio y objetividad. Esta unidad podemos designarla como el concepto de la auténtica *originalidad*.

No obstante, antes de pasar a establecer lo que este concepto contiene en sí todavía tenemos que examinar dos puntos cuya unilateralidad ha de superarse para que pueda aflorar la verdadera originalidad. Éstos son la *manera* subjetiva y el *estilo*.

a) La manera subjetiva

La mera *manera* debe distinguirse esencialmente de la originalidad. Pues la manera no se refiere más que a las *Peculiaridades particulares* y por tanto *contingentes* del artista que afloran y se hacen valer en la producción de la obra de arte en vez de la *cosa* misma y su representación** ideal.

α) La manera en este sentido no se refiere entonces a los géneros universales del arte, que en y para si requieren un modo de representación** diferenciado tal como, p. ej., el pintor paisajista tiene que aprehender los objetos de forma distinta que el pintor histórico, el poeta épico de forma

distinta que el lírico o el dramático…, sino que la manera es una concepción y contingente peculiaridad de ejecución pertenece solo a este sujeto y que puede llegar a entrar en *contradicción directa* con el verdadero concepto del ideal. Considerada desde este punto de vista la manera es lo peor en que puede incurrir el artista, pues éste sólo se abandona a su limitada subjetividad como tal. Pero el arte supera en general la mera contingencia del contenido o como también la de apariencia externa, y le exige también al artista que suprima en si las particularidades contingentes de su peculiaridad subjetiva.

β) Por eso *en segundo lugar*, la manera tampoco se contrapone por así decir directamente a la verdadera representación** artística, sino que más bien se reserva como campo de juego sólo los *aspectos externos*. Halla principalmente su sitio en la pintura y en la música, pues estas artes les ofrecen a la aprehensión y a la ejecución el mayor abanico de aspectos exteriores. La manera constituye aquí un modo de representación particular, perteneciente al artista particular y a sus sucesores y discípulos, desarrollado en hábito por la frecuente repetición y que puede contemplarse desde dos puntos de vista.

αα) El primer aspecto se refiere a la aprehensión. En la pintura, p. ej., la tonalidad del aire el follaje, la distribución de luz y sombra, toda la tonalidad cromática en general, admiten una variedad infinita. Particularmente en la clase de coloración y de iluminación hallamos por tanto también entre los pintores la mayor diversidad y los más peculiares modos de aprehensión. Puede tratarse también de un tono cromático que en general no percibimos en la naturaleza porque, aunque exista no le hemos prestado atención. Pero tal o cual artista se ha fijado en él, se lo ha apropiado y se ha habituado a verlo y reproducirlo todo con esta clase de coloración e

iluminación. Lo mismo que con la coloración puede sucederle también con los objetos mismos su agrupamiento, posición, movimiento. Entre los holandeses encontramos principalmente este aspecto de la manera a menudo; las escenas nocturnas p. ej. de van der Neer[222] y su tratamiento del claro de luna, las dunas de arena de van der Goyen[223] en tantos de sus paisajes, el brillo siempre recurrente del satén y de otras telas de seda en tantos cuadros de otros maestros, pertenecen a esta categoría.

ββ) La manera comprende además la ejecución, el manejo del pincel, el asentamiento, la mezcla de los colores, etc.

γγ) Pero, ahora bien, puesto que en una tal clase específica de aprehensión y representación** se generaliza hasta el hábito mediante la constante recurrencia y se convierte para el artista en una segunda naturaleza, se corre el peligro de que la manera, cuanto más específica sea, tanto más fácilmente degenere en una repetición y fabricación sin alma y, por tanto, estéril, de la que el artista ya no participe con pleno sentido y con toda la inspiración. Entonces el arte se rebaja a una mera destreza manual y habilidad artesanal, y la manera, en sí misma no reprobable, puede convertirse en algo insípido y sin vida.

γ) Por eso la manera más auténtica tiene que sustraerse a esta particularidad limitada y ampliarse de tal modo en sí misma que semejantes clases específicas de tratamiento no puedan mortificarse hasta convertirse en una mera cosa de hábito, pues el artista se atiene de modo *más general* a la naturaleza de la cosa y sabe hacerse propia esta clase más general de tratamiento, tal como implica su *concepto*. En este sentido, en Goethe, p. ej., puede llamarse manera al hecho de que sepa terminar hábilmente, no sólo poemas de sociedad, sino también otros exordios más serios con un giro jovial, a

fin de superar o eliminar lo serio de la consideración o de la situación. También Horacio profesa en sus epístolas esta manera. Ésta es un giro de la conversación y de la placidez social en general, que, para no entrar más profundamente en el asunto, se detiene, se quiebra, y lo más profundo mismo repercute con habilidad en lo jovial. También este modo de aprehensión es ciertamente manera y pertenece a la subjetividad del tratamiento, pero a una subjetividad de índole más general y que se comporta enteramente tal como es necesario en la clase de representación** propuesta. De esta última fase de la manera podemos pasar a la consideración del estilo.

b) Estilo

«Le style c'est l'homme même»[224] es un conocido dicho francés. Aquí estilo significa en general la peculiaridad del sujeto que se da a conocer completamente en su modo de expresarse, la clase de giros que emplea, etc. Inversamente, el señor von Rumohr (*Investigaciones italianas*, vol. I, pág. 87) trata de explicar el término estilo «como una adaptación, germinada en hábito, a las exigencias internas del material en que el escultor conforma efectivamente sus figuras, el pintor las hace aparecer», y en conexión con esto formula observaciones sumamente importantes sobre el modo de representación** que el determinado material sensible de la escultura, p. ej., permite o veda. Sin embargo, no hay por qué limitar la palabra estilo meramente a este aspecto del elemento *sensible*, sino que puede extenderse a aquellas determinaciones y leyes de la representación** artística que derivan de la naturaleza de un género artístico dentro del cual viene a ejecutarse un objeto. A este respecto, en la música se

distingue entre el estilo sacro y el estilo operístico, en pintura entre el estilo histórico y el de la pintura de género. El estilo se refiere entonces a un modo de representación** que se pliega a las condiciones de su material tanto como corresponde de todo punto a las exigencias de determinados géneros artísticos y a sus leyes dimanantes del concepto de la cosa. La carencia de estilo, en este más amplio sentido de la palabra, es entonces o bien la incapacidad para asimilar tal modo de representación** en sí mismo necesario, o bien el arbitrio subjetivo para dar libre curso sólo a la propia discrecionalidad en vez de a lo conforme a ley, y para sustituirlo por una manera mala. Por eso es también inadmisible, como ya observa el señor von Rumohr, trasplantar las leyes estilísticas de un género artístico a las de los demás, como hizo, p. ej., Mengs en su célebre Parnaso de la villa Albani[225], donde «concibió y ejecutó las formas coloreadas de su Apolo según el principio de la escultura». De modo análogo, en muchos de los cuadros de Durero se ve que éste se había apropiado del estilo de la xilografía y que también en la pintura lo tenía en cuenta, particularmente en los pliegues de los vestidos.

c) Originalidad

Ahora bien, la originalidad consiste en fin, no sólo en seguir las leyes del estilo, sino en la inspiración subjetiva que, en vez de abandonarse a la mera manera, aprehende un material en y para sí racional y lo configura, tanto en la esencia y el concepto de un determinado género artístico como conforme al concepto universal del ideal, partiendo del interior de la subjetividad artística.

a) La originalidad, por consiguiente, es idéntica a la verdadera objetividad, y de *tal* modo integra lo subjetivo y lo

fáctico de la representación**, que ninguno de los dos lados retiene ya nada extraño para el otro. En un respecto constituye por tanto la interioridad más propia del artista, pero por el otro lado no da más que la naturaleza del objeto, de modo que esa peculiaridad sólo aparece como la peculiaridad de la cosa misma y deriva de ésta igual que la cosa de la subjetividad productiva.

β) La originalidad en consecuencia ha de distinguirse ante todo del arbitrio de meras ocurrencias. Pues habitualmente suele entenderse por originalidad sólo la producción de extravagancias, como sólo peculiares precisamente de este sujeto y que no se le pasarían por la mente a nadie más. Pero ésta no es entonces más que una mala particularidad. Nadie es, p. ej., más original en este sentido de la palabra que los ingleses, esto es, cada cual entregado a una determinada chifladura que ningún hombre racional le copiará y, consciente de su chifladura, llamándose original.

Con esto conecta también, pues, la originalidad, particularmente celebrada en nuestros días, del ingenio y del humor. En ésta el artista parte de su propia subjetividad y vuelve siempre a la misma, de modo que el objeto de la representación** propiamente dicho sólo se trata como un pretexto exterior para dar todo el campo de juego al ingenio, las chanzas, ocurrencias y cambios del humor más subjetivo. Pero en tal caso el objeto y esto subjetivo quedan separados y el tratamiento del material es absolutamente arbitrario, con lo que más aún puede resaltarse como lo principal la particularidad del artista. Un humor tal puede estar lleno de espíritu y de profundo sentimiento, y habitualmente aparece como sumamente imponente, pero en conjunto es más fácil de lo que se cree. Pues interrumpir constantemente el curso racional de la cosa, iniciarlo, proseguirlo, terminarlo arbitrariamente, mezclar abigarradamente una serie de

ingeniosidades y sentimientos, y engendrar por tanto caricaturas de la fantasía, es más fácil que desarrollar y redondear a partir de si un todo en sí sólido que dé testimonio del verdadero ideal. Pero al humor actual le encanta hacer ostentación de la repugnancia de un talento impertinente y fluctúa, pues entre el humor efectivamente real y la ramplonería y el dislate. Rara vez se ha dado verdadero humor; pero ahora las trivialidades más insulsas, aunque sólo en color externo y la pretensión del humor, pasan por ingeniosas y profundas. Shakespeare, por el contrario, posee un enorme y profundo humor, y, sin embargo tampoco carece de superficialidades. También sorprende a menudo el humor de lean Paul[226] por la profundidad del ingenio y la belleza del sentimiento pero con igual frecuencia también, de modo opuesto, por la barroca combinación de objetos inconexos" y cuyas relaciones, con las que se combina el humor, apenas pueden desairarse Ni siquiera el más grande humorista las tiene presentes en la memoria, y a menudo se ve también, pues, que las combinaciones de Jean Paul no proceden de la fuerza del genio, sino que se las reúne exteriormente. Por ello también, a fin de tener siempre material nuevo, Jean Paul consultaba libros de la más diversa índole, de botánica, jurídicos, descripciones de viajes, filosóficos, anotando en seguida lo que le chocaba, para añadir ocurrencias momentáneas, y, cuando luego se trataba de pasar a la invención, juntaba exteriormente lo más heterogéneo —plantas brasileñas y el antiguo tribunal imperial—. Esto luego se ha elogiado particularmente como originalidad o disculpado como humor que todo lo admite. Pero la verdadera originalidad excluye de sí precisamente tal arbitrio.

En esta ocasión podemos también recordar de nuevo, pues, la ironía, que se complace en pasar por la suprema

originalidad principalmente cuando ya no se toma en serio ningún contenido y se entrega a la chanza sólo por la chanza. Desde otra perspectiva, en sus representaciones** reúne una gran cantidad de exterioridades cuyo más interno sentido guarda para sí el poeta donde la astucia y lo grandioso supone que consiste en el hecho de que difunde la idea de que precisamente en estas asociaciones y exterioridades se oculta precisamente la poesía de la poesía y todo lo más profundo y excelente, inefable sólo debido precisamente a su profundidad. Así, p. ej., en los poemas compuestos por Friedrich von Schlegel en la época en que éste se imaginaba ser un poeta, esto no dicho pasaba por lo optimo; pero esta poesía de la poesía resultaba precisamente la prosa más ramplona

γ) La verdadera obra de arte debe ser liberada de esta falsa originalidad, pues sólo evidencia su auténtica originalidad al aparecer como la creación propia una de *un* espíritu que no recoge ni recompone nada del exterior, sino que deja que el todo, en rígida cohesión, se produzca por sí mismo de una sola pieza, en un tono, tal como la cosa se ha aunado en sí misma. Si, por el contrario, las escenas y motivos se hallan conectados, no por sí mismos, sino meramente desde fuera, entonces no se da la necesidad interna de su unión, y sólo aparecen como contingentemente empalmados por un tercer, extraño sujeto. Así, el *Götz* de Goethe ha sido particularmente ad mirado por su gran originalidad, y, en efecto, como ya se ha dicho más arriba, en esta obra Goethe negó y despreció con mucha audacia todo lo establecido como ley del arte por las teorías vigentes de las ciencias estéticas. Sin embargo, la ejecución carece de verdadera originalidad. Pues en esta obra juvenil se sigue viendo la pobreza del material propio, de modo que muchos rasgos y escenas enteras, en vez de estar elaborados a partir del gran contenido mismo, aparecen

recogidos aquí y allá a partir de los intereses de la época en que se concibió e insertados exteriormente. La escena, p. ej., de Götz con el hermano Martín, alusivo a Lutero[227], no contiene más que ideas extraídas por Goethe de aquello por lo que en aquel período empezaba de nuevo a sentirse compasión por los monjes en Alemania: que no pudiesen beber vino, que digirieran somnolientamente, con lo que caían por tanto en manos de numerosos apetitos, y, en general, que debieran hacer los tres intolerables votos de pobreza, castidad y obediencia. Por el contrario, el hermano Martín se entusiasma con la vida caballeresca de Götz: tal como éste se recuerda cargado con el botín de sus enemigos: «Le derribé del caballo antes de que pudiera disparar y le hice rodar por el suelo junto con el caballo»[228], y luego llega a su castillo y encuentra a su mujer; bebe —enjugándose los ojos— a la salud de Frau Elisabeth. Pero Lutero no partió de estos pensamientos mundanos, sino que, como piadoso monje que era, extrajo de San Agustín una visión y una convicción religiosas de profundidad enteramente diferente. Del mismo modo siguen luego escenas con referencias a la pedagogía de la época, en particular a la promovida por Basedow[229]. Los niños, p. ej., se decía entonces, aprendían muchas futilidades que no comprendían, pero el método correcto consistiría en enseñar cosas reales sirviéndose de la intuición y la experiencia. Karl le recita a su padre de memoria, tal como era moda en la juventud de Goethe: «Jaxthausen es un pueblo y un castillo sobre el Jaxt, pertenece desde hace doscientos años a los señores de Berlichingen en herencia y propiedad»; pero cuando Götz le pregunta: «¿Conoces tú al señor de Berlichingen?», el muchacho le mira perplejo, y, pese a tanta erudición, no conoce a su propio padre. Götz asegura que él conocía todas las sendas, caminos y vados antes de saber cómo se llamaban el río, el pueblo y la fortaleza. Éstos son

añadidos de fuera que no afectan al argumento mismo; mientras que cuando lo mismo habría podido ser captado en su peculiar profundidad, p. ej., en la conversación entre Götz y Weislingen, no aparecen sino frías reflexiones prosaicas sobre la época.

En las *Afinidades electivas*[230] volvemos a encontrarnos con una análoga adición de rasgos singulares no derivados del contenido: las instalaciones de parques, los cuadros vivientes y las oscilaciones pendulares, la sensibilidad para los metales, los dolores de cabeza, toda la imagen de las afinidades químicas, sacada de la química, son de esta índole. En la novela, que transcurre en una determinada época prosaica, tal cosa, por supuesto, es más admisible, particularmente cuando se utiliza tan hábilmente y con tanta gracia como hace Goethe, y, además, una obra de arte no puede liberarse completamente de la cultura de su tiempo; pero una cosa es reflejar esta cultura misma y otra buscar y reunir exteriormente los materiales independientemente del contenido de la representación** propiamente dicho. La auténtica originalidad, tanto del artista como de la obra de arte, radica sólo en estar animado por la racionalidad del contenido en sí mismo verdadero. Únicamente cuando ha hecho enteramente suya esta razón objetiva, sin mezclarla ni contaminarla, desde dentro o desde fuera, con particularidades extrañas, se da también el artista en el objeto configurado a sí mismo en su subjetividad más verdadera, que no quiere ser sino el punto de paso vivo a la obra de arte en sí misma conclusa. Pues en todo verdadero poetizar, pensar y obrar, la auténtica libertad permite el predominio en sí de lo sustancial como una potencia que al mismo tiempo es hasta tal punto la potencia más propia del pensar y el querer subjetivos mismos, que en la perfecta reconciliación de ambos no puede quedar ya ninguna grieta. Así, la originalidad del

arte consume ciertamente todas las particularidades contingentes, pero sólo las absorbe para que el artista pueda seguir enteramente los pasos y el estro de la inspiración del genio, sólo ocupada en el asunto, y, en vez del capricho y el vacío del arbitrio, representar su sí verdadero en su asunto consumado según la verdad. Carecer de manera fue siempre la única gran manera, y sólo en este sentido ha de calificarse de originales a Homero, Sófocles, Rafael, Shakespeare.

Segunda parte
DESARROLLO DEL IDEAL EN LAS FORMAS PARTICULARES DE LO BELLO ARTÍSTICO

Introducción

Lo que hasta aquí hemos considerado en la primera parte concernía ciertamente a la realidad efectiva de la idea de lo bello como ideal del arte, pero, aunque hemos desarrollado el concepto de la obra de arte ideal en muchas vertientes, todas las determinaciones se referían sólo a la obra de arte ideal *en general*. Pero, ahora bien, como la idea, la idea de lo bello es asimismo una totalidad de diferencias esenciales que deben añorar y realizarse efectivamente como tales. En conjunto, esto, en cuanto desarrollo de lo que hay en el concepto del ideal y cobra existencia mediante el arte, puede llamarse las *formas particulares del arte*. Pero al hablar de estas formas artísticas como de diferentes *especies* del ideal, debemos tomar «especie», no en el sentido habitual de la palabra, como si aquí las particularidades le vinieran de fuera al ideal en cuanto el género universal y lo modificaran, sino que especie no debe expresar más que las diferentes y por tanto más concretas determinaciones de la idea de lo bello y del ideal del arte mismo. Aquí por consiguiente la universalidad de la representación** no se determina exteriormente, sino en sí misma por su propio concepto, de modo que es este concepto el que se desdobla en una totalidad de modos particulares de configuración del arte.

Ahora bien, más precisamente, las formas artísticas en cuanto despliegue efectivamente realizador de lo bello hallan

de *tal* modo su origen en la idea misma, que ésta emerge mediante aquéllas como representación** y realidad, y, depende de que sea para sí misma sólo según su determinidad abstracta o según su totalidad concreta, viene también a aparecer en una figura real distinta. Pues la idea sólo es en general verdaderamente idea en la medida en que se desarrolla para sí misma por su propia actividad, y, puesto que en cuanto ideal es apariencia inmediata, y ciertamente idea de lo bello idéntica con su apariencia, en cada una de las fases particulares por que pasa el ideal en el curso de su despliegue a cada determinidad *interna* se le asocia inmediatamente una configuración *real* distinta. Por consiguiente, da lo mismo considerar el progreso de este desarrollo como un progreso interno de la idea en sí o como de la figura en que ésta se da ser-ahí. El vínculo entre estos dos lados es inmediato. Por tanto, la perfección de la idea en cuanto contenido aparece asimismo como la perfección de la forma; y las deficiencias de la figura artística se evidencian a su vez parejamente como una deficiencia de la idea, pues ésta constituye el significado interno de la apariencia externa y en ésta se deviene a sí misma real. Por ende, cuando aquí nos topamos con formas artísticas todavía inadecuadas en comparación con el verdadero ideal, no se trata de obras de arte fallidas, en el sentido habitual del término, que, o bien no expresan nada, o bien no tienen la capacidad para alcanzar aquello que debieran representar**; sino que a cada contenido de la idea le es adecuada cada vez la figura determinada que aquél se da en las formas artísticas particulares, y la deficiencia o perfección sólo radica en la determinidad relativamente verdadera o no en cuanto la cual es para sí la idea. Pues el contenido debe ser en sí mismo verdadero y concreto antes de poder hallar la figura verdaderamente bella.

A este respecto, como ya vimos en la subdivisión general,

tenemos que considerar tres formas principales de arte.

En primer lugar, la *simbólica*. En ésta la idea todavía *busca* su auténtica expresión artística, pues en sí misma aún es abstracta e indeterminada, y tampoco tiene por tanto, en sí y dentro de sí misma, la apariencia adecuada, sino que se encuentra en oposición a las cosas externas a ella misma en la naturaleza y en los acontecimientos humanos. Ahora bien, presintiendo inmediatamente en esta objetualidad sus propias abstracciones, o embutiéndose con sus universalidades carentes de determinación en un ser-ahí concreto, corrompe y falsea las figuras que halla ante sí. Pues sólo arbitrariamente puede aprehenderlas, y con ello no llega a una identificación perfecta, sino sólo a una asonancia e incluso a una concordancia todavía abstracta entre significado y figura que en esta mutua conformación ni consumada ni consumable resaltan, junto a su afinidad, igualmente su exterioridad, extrañeza e inadecuación recíprocas.

Pero, *en segundo lugar*, la idea, según su concepto, no se queda en la abstracción e indeterminidad de pensamientos universales, sino que es en sí misma libre subjetividad infinita y aprehende ésta en su realidad efectiva como espíritu. Ahora bien, en cuanto sujeto libre, el espíritu está determinado en sí y por sí mismo, y en esta autodeterminación tiene también en su propio concepto la figura externa adecuada a él, en la cual puede encerrarse como con su realidad en y para sí conveniente a él. En esta unidad sin más adecuada de contenido y forma se fundamenta la *segunda forma artística*, la *clásica*. Pero para que la perfección de la misma devenga efectivamente real, el espíritu, en cuanto se hace objeto artístico, no debe ser todavía el espíritu sin más absoluto que sólo halla su ser-ahí conforme a la *espiritualidad* e interioridad mismas, sino el espíritu todavía *particular y que* por tanto adolece de una abstracción. Por consiguiente, el

sujeto libre que el arte clásico configura aparece sin duda como esencialmente universal y por tanto liberado de toda contingencia y mera particularidad de lo interno y externo, pero, al mismo tiempo, como sólo lleno de una universalidad en sí misma particularizada. Pues, en cuanto externa, la figura externa es una figura particular en general determinada, y para una completa amalgama no puede en sí representar** más que un contenido determinado y por tanto limitado, mientras que también el espíritu en sí mismo particular únicamente puede abrirse completamente a una apariencia externa y ensamblarse con ella en una unidad inseparable.

Aquí el arte ha alcanzado su propio concepto en cuanto hace que la idea como individualidad espiritual concuerde inmediatamente con su realidad corpórea de modo tan perfecto que ahora en primer término el ser-ahí exterior deja de conservar autonomía frente al significado que debe expresar, y, a la inversa, lo interno no se muestra sino a sí mismo en su forma elaborada para la intuición, y en ella se refiere afirmativamente a sí.

Pero, ahora bien, *en tercer lugar*, si la idea de lo bello se concibe como el espíritu *absoluto* y por tanto, en cuanto espíritu, para sí mismo libre, entonces ya no se halla completamente realizada en la exterioridad, pues su ser-ahí verdadero sólo lo tiene en sí como *espíritu*. Disuelve por tanto aquella unión clásica entre interioridad y apariencia externa, y vuelve de ésta a sí misma. Esto constituye el tipo fundamental de la forma artística *romántica*, por la cual, puesto que su contenido exige, debido a su libre espiritualidad, más de lo que la representación** puede ofrecer en lo exterior y corpóreo, la figura deviene una exterioridad *más indiferente*, de modo que el arte romántico reintroduce, por tanto, la separación entre el contenido y la forma desde el lado opuesto a lo simbólico.

De este modo, el arte simbólico *busca* aquella perfecta unidad entre el significado interno y la figura externa que el clásico *encuentra* en la representación** de la individualidad sustancial para la intuición sensible y el romántico *trasciende* en su conspicua espiritualidad.

Primera sección
La forma artística simbólica

Introducción:
DEL SÍMBOLO EN GENERAL

El símbolo, en el significado que aquí le damos a la palabra, constituye, según el concepto lo mismo que como fenómeno histórico, el inicio del arte, y no ha de considerarse por tanto más que como, por así decir, pre-arte, principalmente perteneciente a Oriente y que, sólo tras muchas transiciones, transformaciones y mediaciones, nos lleva a la auténtica realidad efectiva del ideal como la forma artística clásica. De antemano debemos por consiguiente distinguir al punto el símbolo en su peculiaridad autónoma, en la cual ofrece el tipo perentorio para la intuición artística y la representación**, de aquella especie de lo simbólico reducido a una mera forma externa para sí no autónoma. En este último modo volvemos a encontrar también el símbolo, a saber, en la forma artística clásica y romántica, enteramente tal como aspectos singulares pueden todavía adoptar en el símbolo la figura del ideal clásico o mostrar el comienzo del arte romántico. Pero entonces semejantes interpolaciones nunca conciernen más que a productos secundarios y rasgos singulares, sin constituir el alma propiamente dicha ni la naturaleza determinante de enteras obras de arte.

Por el contrario, allí donde se desarrolla autónomamente en su forma peculiar, tiene el símbolo en general el carácter de la *sublimidad*, pues de entrada no debe en general

convertirse en figura más que la idea en sí todavía desmesurada y no libremente determinada en sí, y por lo tanto en las apariencias concretas no puede hallarse ninguna forma determinada que corresponda cabalmente a esta abstracción y universalidad. Pero en esta falta de correspondencia la idea trasciende su ser-ahí exterior, en vez de estar absorbida o perfectamente encerrada en él. Este estar-más-allá de la determinidad de la apariencia constituye el carácter general de lo sublime.

Ahora bien, por lo que ante todo respecta a lo formal, ahora sólo tenemos que aclarar enteramente en general qué se entiende por símbolo.

Símbolo en general es una existencia exterior inmediatamente presente o dada para la intuición, que sin embargo no debe tomarse tal como se presenta inmediatamente, por sí misma, sino entenderse en un sentido más amplio y más general. En el símbolo por tanto hay que distinguir al punto dos cosas: en primer lugar, el *significado*, y luego la *expresión* del mismo. *Aquél* es una representación* o un objeto, lo mismo da de qué contenido, *éste* es una existencia sensible o una imagen de cualquier clase.

1. El símbolo como signo

Ahora bien, el símbolo es ante todo un *signo*[231]. Pero en la mera denotación[232] la conexión entre el significado y su expresión no es más que una asociación enteramente arbitraria. Esta expresión, esta cosa o imagen sensible, se representa* entonces tan poco a si misma que más bien lleva ante la representación* un contenido extraño a ella, con el que no precisa estar en ninguna comunión peculiar en

absoluto. Así, p. ej., en las lenguas los sonidos son signos de cualquier representación* sentimiento, etc. Pero la parte predominante de los sonidos de una lengua está asociada con las representaciones* por ella expresadas de un modo contingente según el contenido, aunque un desarrollo histórico pudiera mostrar también que la conexión originaria era de otra naturaleza; y la diversidad de las lenguas consiste primordialmente en que la misma representación* es expresada por sonidos diferentes. Otro ejemplo de tales signos son los colores (*les couleurs*) utilizados en las escarapelas y banderas para expresar a qué nación pertenece un individuo o un navío. Un tal color tampoco contiene en sí mismo ninguna cualidad que sea común a su significado, a saber la nación por el representada*. No podemos por tanto tomar respecto al *arte* el símbolo en el sentido de una tal *indiferencia* entre significado y denotación del mismo pues el arte en general consiste precisamente en la referencia, afinidad y concreta interpenetración de significado y figura.

2. El acuerdo parcial entre figura y significado

Otra cosa es, por tanto, cuando se trata de un signo que debe ser un símbolo. El león p. ej., es tomado como un símbolo de la magnanimidad el zorro como símbolo de la astucia, el círculo como símbolo de la eternidad, el triángulo como símbolo de la Trinidad. Pero, ahora bien, el león, el zorro poseen para sí las propiedades mismas cuyo significado deben expresar. Igualmente el círculo no muestra lo indefinido o arbitrariamente delimitado de una línea recta o de otra que no vuelva a sí lo cual conviene igualmente a

cualquier período temporal limitado; y el triángulo tiene como un *todo* el mismo *número* de lados y ángulos que resultan en la idea de cuando las determinaciones que la religión aprehende en Dios se someten a la *numeración*.

En estas clases de símbolo las existencias sensibles dadas tienen ya por tanto en su propio ser-ahí aquel significado para cuya representación** y expresión se emplean, y el símbolo, tomado en este sentido más amplio, no es, por tanto, ningún mero signo indiferente, sino un signo que en su exterioridad abarca al mismo tiempo en si mismo el contenido de la representación* que hace aparecer. Pero al mismo tiempo debe llevar a la consciencia, no a sí mismo como esta cosa singular concreta sino en si sólo precisamente aquella cualidad universal del significado.

3. El desacuerdo parcial entre figura y significado

Ha de señalarse además, *en tercer lugar*, que el símbolo, aunque, a diferencia del signo meramente exterior y formal, no debe ser en absoluto inadecuado a su significado, no debe sin embargo, por el contrario, para seguir siendo símbolo, hacerse completamente adecuado a aquél. Pues aunque, por un lado, el contenido que es el significado y la figura empleada para su denotación concuerden en *una* propiedad, sin embargo, por otro lado, también la *figura* simbólica contiene para sí todavía *otras* determinaciones de todo punto independientes de aquella cualidad común una vez significada por ella; tal como el *contenido* no necesita ser meramente uno abstracto, como la fuerza, la astucia, sino que puede ser uno concreto que, por su parte, puede también

contener cualidades peculiares —distintas de la propiedad primera que constituye el significado de su símbolo, y aún más asimismo de las restantes propiedades peculiares de esta figura—. Así, p. ej., el león no sólo es fuerte ni el zorro sólo astuto, pero es particularmente Dios quien tiene propiedades enteramente diferentes de aquellas que pueden aprehenderse en un número, una cifra matemática o una figura animal. El contenido por tanto permanece también *indiferente* la figura que lo representa*, y la determinidad abstracta que él constituye puede igualmente darse en otras existencias y configuraciones infinitamente múltiples. Igualmente, un contenido concreto tiene en sí muchas determinaciones para cuya expresión pueden servir otras configuraciones dotadas de la misma determinación. Enteramente lo mismo vale para la existencia externa en que se expresa simbólicamente cualquier contenido. También tiene en sí igualmente ésta, en cuanto ser-ahí concreto, más determinaciones cuyo símbolo puede ser. Así, el símbolo más a mano para la fuerza es ciertamente el león, pero lo mismo también el toro, el cuerno, y a su vez el toro tiene muchísimos otros significados simbólicos. Pero infinita es en definitiva la cantidad de configuraciones e imágenes que han sido empleadas como símbolo para representar* a Dios.

Ahora bien, de aquí se sigue que, según su propio concepto, el símbolo resulta esencialmente *ambiguo*.

a) La equivocidad del símbolo

En primer lugar, la visión de un símbolo en general hace surgir al punto la duda de si una *figura ha de tomarse o no como símbolo* aun cuando dejemos de lado la ulterior ambigüedad respecto al contenido *determinado* que una

figura debe denotar entre los *diversos* significados como cuyo símbolo puede a menudo ser empleada debido a conexiones más remotas.

Lo que a primera vista tenemos ante nosotros es en general una figura, una imagen que para sí sólo provocan la representación* de una existencia inmediata. Un león, p. ej., un águila, un color se representan* a sí mismos y pueden valer como suficientes para sí. Por ello surge la pregunta de si un león cuya imagen se nos pone delante sólo debe expresarse y significarse a sí mismo, o si debe además representar* y denotar algo más, el contenido más abstracto de la mera fuerza o el más concreto de un héroe o de una estación del año, de la agricultura; si tal imagen debe ser tomada, como se dice, *literalmente*, o *al mismo tiempo figuradamente*, o también *sólo figuradamente*. Lo último es el caso, p. ej., de las expresiones simbólicas del lenguaje de palabras como *begreifen, schliessen*[233], etc. Cuando denotan actividades espirituales, nos hallamos sólo inmediatamente ante este significado suyo de una actividad espiritual, sin acordarnos también al mismo tiempo de las acciones sensibles de agarrar y cerrar. Pero en la imagen de un león no tenemos a la vista sólo el significado que puede tener como símbolo, sino también esta figura y existencia sensibles mismas.

Una tal equivocidad sólo desaparece, por tanto, cuando cada uno de ambos lados, el significado y su figura, es nombrado explícitamente y con ello al mismo tiempo se enuncia su referencia. Pero en tal caso tampoco la existencia concreta representada* es ya un símbolo en el sentido literal de la palabra, sino una mera imagen, y la referencia entre imagen y significado adquiere la forma conocida de la *comparación*, del símil. En el símil, en efecto, debemos tener en cuenta ambas cosas: primero la representación* universal y

luego su imagen concreta. Si, por el contrario, la reflexión no ha llegado todavía al punto de la fijación autónoma de representaciones* universales ni tampoco por tanto a la exhibición para sí de las mismas, entonces la figura sensible afín en que un significado más general debe hallar su expresión tampoco se pretende todavía separada de este significado, sino que ambos están todavía inmediatamente en uno. Esto es lo que, como más tarde veremos, constituye la diferencia entre símbolo y comparación. Así, p. ej., a la vista del sol poniente, Karl Moor exclama: «¡Así muere un héroe!»[234]. Aquí el significado está expresamente separado de la representación** sensible, y al mismo tiempo el significado está adherido a la imagen. En otros casos, ciertamente esta escisión y referencia no son tan claramente puestas de relieve en los símiles, sino que la conexión resulta más inmediata; pero entonces debe ya relucir, a partir del restante contexto del discurso, de la posición y de otras coyunturas, que la imagen no debe satisfacer para sí, sino que con ella se da por entendido este o aquel significado determinado que no puede resultar equívoco. Cuando Lutero, p. ej., dice[235]:

Una sólida *fortaleza* es nuestro Dios,

o cuando se dice:

Por el océano navega con mil velas el joven,
en silencio sobre bote puesto a salvo se dirige a puerto el viejo [236],

no cabe ninguna duda sobre el significado de protección que tiene la fortaleza, de mundo de esperanzas y planes la imagen del océano y las mil velas, de los limitados fines y posesiones, de pequeño refugio, la imagen del bote, del puerto. Igualmente, cuando en el Antiguo Testamento se dice: «¡Oh Dios, quiebra sus dientes en sus mismas fauces, machaca, Señor, los colmillos de los jóvenes leones!»[237], al

punto se reconoce que los dientes, las fauces, los colmillos de los jóvenes leones no se entienden para sí, sino que sólo son imágenes e intuiciones sensibles que han de entenderse figuradamente, y en ellas sólo se trata de su *significado*.

Pero, ahora bien, esta equivocidad se presenta tanto más en el símbolo como tal cuanto que sólo se llama primordialmente *símbolo* a una imagen que tiene un significado cuando este significado no se expresa para sí como en la comparación ni está ya claro por otro conducto. Ciertamente el símbolo propiamente dicho pierde también su ambigüedad por el hecho de que, debido a esta incertidumbre misma, el vínculo entre la imagen sensible y el significado se hace un hábito y deviene algo más o menos convencional —como es requisito indispensable al contemplar meros signos—, mientras que el símil se presenta como algo inventado sólo con vistas a corto plazo, singular, que es claro para sí, pues comporta su significado mismo. Pero si el símbolo determinado es claro por costumbre para aquellos que se encuentran en tal círculo convencional del representar*, por el contrario, con todos los demás que no se mueven en el mismo círculo o para quienes éste pertenece al pasado, las cosas suceden de modo absolutamente diferente. De entrada, éstos no reciben sino la representación** inmediata sensible y cada vez se quedan en la duda de si tienen que contentarse con lo que tienen frente a ellos o si esto les remite a otras representaciones* y pensamientos. Cuando, p. ej., en las iglesias cristianas vemos el *triángulo* en un lugar prominente del muro, en seguida reconocemos que aquí no se pretende la intuición sensible de esta figura como un mero triángulo, sino que se trata de un significado de la misma. Por el contrario, nos es igualmente claro que en otros lugares la misma figura no debe tomarse como símbolo o signo de la Trinidad. Pero otros pueblos no cristianos, carentes del mismo hábito y

conocimiento, dudarán a este respecto, y tampoco nosotros mismos podemos determinar con la misma seguridad en todas partes si un triángulo ha de tomarse como triángulo propiamente dicho o simbólicamente.

b) La equivocidad de lo simbólico en la mitología y el arte

Ahora bien, en cuanto a esta inseguridad, no se trata meramente de casos limitados donde nos la topamos, sino de ámbitos artísticos muy extensos, del contenido de un material inmenso que tenemos ante nosotros: del contenido de casi todo el arte oriental. Por eso justamente nos sentimos desazonados en el mundo de las figuras y producciones de los antiguos persas, hindúes, egipcios, cuando entramos en él por vez primera; sentimos que andamos entre *problemas*; por sí solas estas producciones no nos dicen nada, y su intuición inmediata ni nos gusta ni nos satisface, sino que por sí mismas nos invitan a pasar por encima de ellas a su significado, que es algo más vasto, más profundo que estas imágenes. Se ve a primera vista que otras producciones, como, p. ej., los cuentos infantiles, por el contrario, deben ser un mero juego de imágenes y de raras asociaciones contingentes. Pues los niños se contentan con tal superficialidad de imágenes y su juego carente de espíritu, ocioso, y su combinación delirante. Pero los pueblos, aun en su infancia, han exigido un contenido más esencial, y éste lo hallamos también de hecho en las figuras artísticas de los hindúes y los egipcios, aunque en sus enigmáticos productos la explicación éste sólo aludida y haya gran dificultad en el camino a la elucidación. Pero, ahora bien, cuánto en tal inadecuación entre significado y expresión artística inmediata

ha de atribuirse a la precariedad del arte, a la impureza y falta de ideas de la fantasía misma, cuánto, por el contrario, ha resultado así porque la configuración más pura, más exacta, no sería para sí capaz de expresar el significado más profundo, y lo fantástico y grotesco se ha hecho más bien precisamente con vistas a una representación de más vasto alcance: esto es precisamente lo que a gran escala puede de entrada aparecer como equívoco.

Incluso en el dominio del arte clásico se presenta aquí y allá una incertidumbre análoga, aunque lo clásico del arte consista en ser, no simbólico por naturaleza, sino en sí mismo absolutamente nítido y claro. Es decir, el ideal clásico es claro porque comprende el verdadero contenido del arte, esto es, la subjetividad sustancial, y por eso encuentra precisamente también la verdadera figura, que en sí misma no expresa nada más que ese contenido auténtico, de modo que el sentido, el significado no son tampoco sino aquello que de modo efectivamente real está en la figura externa, pues ambos lados se corresponden perfectamente; mientras que en lo simbólico, en el símil, etc., la imagen siempre representa* algo más que sólo el significado cuya imagen ofrece. Pero también el arte clásico tiene todavía un lado de ambigüedad, pues en las producciones mitológicas de la antigüedad puede aparecer dudoso si debemos quedarnos en las figuras externas como tales y admirarlas sólo como un juego simpático de una fantasía afortunada, pues, en efecto, la mitología no es en general más que una ociosa invención de fábulas, o si aún tenemos que preguntar por un ulterior significado más profundo. Esta última exigencia puede dar que pensar principalmente allí donde el contenido de esas fábulas afecta a la vida y las obras de lo divino mismo, pues las historias que se refieren habrían de considerarse entonces como totalmente indignas de lo absoluto y como invención meramente

inadecuada, insulsa. Cuando, p. ej., leemos de los doce trabajos de Hércules, o incluso oímos que Zeus ha echado a Hefesto del Olimpo a la isla de Lemnos, a resultas de lo cual Vulcano ha quedado cojo, no creemos percibir más que una imagen fabulosa de la fantasía. Igualmente, los muchos amoríos de Júpiter pueden aparecérsenos como forjados de modo enteramente arbitrario. Pero, a la inversa, puesto que tales historias se cuentan precisamente de la suprema deidad, se hace a su vez igualmente creíble que detrás se oculta otro significado más vasto que el inmediatamente dado por el mito.

A este respecto se han hecho por tanto valer en particular *dos ideas contrapuestas*. La *una* toma la mitología como historias meramente exteriores que serían indignas de avenirse con Dios, aunque, consideradas para sí, pudieran ser graciosas, amables, interesantes, incluso de gran belleza, pero que no podrían dar lugar a explicación ulterior de significados más profundos. La mitología, por lo tanto, ha de considerarse de modo meramente *histórico* —según la figura en que se da—, pues, por una parte, por su lado artístico, se muestra como suficiente para sí en sus configuraciones, imágenes, dioses, y en sus acciones y acontecimientos, y, en efecto, ya en sí misma ofrece la explicación mediante el realce de significados, y, por otra, según su nacimiento histórico, se ha desarrollado a partir de inicios locales tanto como del arbitrio de sacerdotes, artistas y poetas, de acontecimientos históricos, consejas y tradiciones extranjeras. Por el contrario, el *otro* enfoque no quiere contentarse con lo meramente externo de las figuras y narraciones mitológicas, sino que insiste en que albergan un sentido general más profundo cuyo reconocimiento en su encubrimiento es, sin embargo, la tarea propiamente dicha de la mitología en cuanto consideración científica de los mitos. La mitología debe por tanto ser

tomada *simbólicamente*. Pues simbólicamente aquí no significa sino que los mitos, en cuanto productos del espíritu —por extravagantes, frívolos, grotescos, etc., que puedan parecer, por mucho que puedan estar mezclados de contingentes arbitrariedades exteriores de la fantasía—, comprenden en sí sin embargo significados, es decir, pensamientos generales sobre la naturaleza de Dios, filosofemas.

En este sentido ha reanudado particularmente *Creuzer* en tiempos recientes, en su *Simbolismo*[238], el examen de las representaciones* mitológicas de los pueblos antiguos, no de la manera habitual, exterior y prosaicamente, o según su valor artístico, sino buscando en ellas una racionalidad interna de los significados. Aquí se ha dejado guiar por el presupuesto de que los mitos e historias legendarias tienen su origen en el espíritu humano, el cual puede ciertamente jugar con sus representaciones de los dioses, pero que con el interés de la religión entra en un ámbito superior, en el cual la razón se convierte en la inventora de figuras, aunque sigue adoleciendo de la incapacidad para exponer de modo adecuado, de entrada, su interior. Esta hipótesis es verdadera en y para sí: la religión halla su fuente en el espíritu, el cual busca su verdad, la presiente y se hace consciente de la misma en cualquier figura más o menos afín a este contenido de la verdad. Pero si es la racionalidad la que inventa las figuras, entonces surge también la necesidad de reconocer la racionalidad. Únicamente este reconocimiento es verdaderamente digno del hombre. Quien lo deje de lado, no obtendrá más que una masa de conocimientos exteriores. Si, por el contrario, ahondamos en la verdad interna de las representaciones* mitológicas, sin perder por ello de vista el otro aspecto, a saber, la contingencia y el arbitrio de la imaginación, el lugar, etc., entonces podemos justificar

también las diversas mitologías. Pero justificar al hombre en su conformar y configurar espirituales es una noble tarea, más noble que la mera recopilación de exterioridades históricas. Ahora bien, ciertamente se le ha reprochado a Creuzer no hacer sino, según el procedimiento de los neoplatónicos, *interpolar* tales significados ulteriores en los mitos, y buscar en éstos pensamientos que no sólo no se ha probado históricamente que estuvieran efectivamente en ellos, sino que se puede demostrar de modo igualmente histórico que, para encontrarlos, primero han debido ser aportados. Pues el pueblo, los poetas y los sacerdotes —aunque por otro lado se vuelve a hablar mucho de la gran sabiduría secreta de los sacerdotes— no habrían sabido nada de tales pensamientos, que habrían sido del todo incompatibles con toda la cultura de su tiempo. En este último punto se tiene ciertamente toda la razón. Los pueblos, los poetas, los sacerdotes no han tenido de hecho ante sí en esta forma de universalidad los pensamientos universales que subyacen a sus representaciones* mitológicas para haberlos embozado intencionadamente en la figura simbólica. Pero Creuzer tampoco afirma esto. Mas si los antiguos no pensaron en su mitología lo que ahora nosotros vemos en ella, de ningún modo se sigue de ello que sus representaciones* no sean sin embargo *en si* símbolos, y que no deban por tanto tomarse como tales, pues en la época en que crearon sus mitos los pueblos vivían en circunstancias ellas mismas poéticas y tomaban por tanto consciencia de lo más íntimo y profundo suyo, no en forma de pensamientos, sino en figuras de la fantasía, sin separar las abstractas representaciones universales de las imágenes concretas. Aquí esencialmente tenemos que establecer y suponer que éste es efectivamente el caso, aunque ha de admitirse como posible que en tal modo simbólico de explicación puedan deslizarse a menudo

ingeniosas combinaciones meramente artificiosas, como al etimologizar.

c) Deslinde del concepto de arte simbólico

Pero ahora bien, por más que podamos adherirnos a la opinión de que la mitología, con sus historias de dioses y prolijos productos de una fantasía en constante poetización, encierra en sí un contenido racional y profundas representaciones religiosas, sin embargo, respecto a la forma artística simbólica surge la pregunta de si *toda* la mitología y el arte han de tomarse en efecto *simbólicamente*; tal como Friedrich von Schlegel[239] p. ej., afirmaba que en toda representación artística ha de buscarse una alegoría. En tal caso lo simbólico o alegórico se entiende de tal modo que a toda obra artística y a toda figura mitológica le sirve de base un pensamiento universal que, puesto entonces de relieve para sí, en su universalidad, debe ofrecer la explicación de lo que una tal obra, tal representación* significa propiamente hablando. Este modo de tratamiento se ha hecho igualmente muy habitual en los últimos tiempos. Así, p. ej., en ediciones recientes de Dante, en el cual en efecto aparecen múltiples alegorías, se ha querido explicar todos los cantos de modo absolutamente alegórico, y también las ediciones debidas a Heyne [240] de poetas antiguos intentan en las notas esclarecer con abstractas determinaciones intelectivas el sentido universal de cada metáfora. Pues particularmente el entendimiento es muy propenso al símbolo y a la alegoría, dado que separa imagen y significado, y destruye con ello la forma artística, con la cual nada tiene que ver esta explicación simbólica, que sólo quiere extraer lo universal como tal.

Tal extensión de lo simbólico a todos los ámbitos de la

mitología y del arte no es de ningún modo lo que aquí nos proponemos al considerar la forma artística simbólica. Pues nuestro esfuerzo no se dirige a la averiguación de en qué medida figuras artísticas puedan en este sentido de la palabra interpretarse simbólica o alegóricamente, sino que, por el contrario, tenemos que preguntarnos en qué medida lo simbólico mismo ha de contarse entre las *formas artísticas*. Queremos establecer la relación artística entre el significado y su figura, en la medida en que es *simbólica*, a diferencia de otros modos de representación**, primordialmente del clásico y del romántico. Nuestra tarea debe por tanto consistir, no en aquella propagación de lo simbólico a toda la esfera artística, sino, por el contrario, en limitar expresamente el círculo de lo que en sí mismo se representa** como símbolo propiamente dicho y ha de considerarse por tanto como simbólico. En este sentido se ha indicado ya más arriba la subdivisión del ideal artístico en la forma de lo simbólico, lo clásico y lo romántico.

Lo simbólico, en el significado que nosotros le damos a la palabra, desaparece en efecto al punto allí donde la libre individualidad, y no representaciones* indeterminadamente generales, abstractas, constituye el contenido y la forma de la representación**. Pues el sujeto es lo significativo para sí mismo y lo explicativo de sí mismo. Lo que siente, medita, hace, consuma, sus propiedades, acciones, su carácter, son él mismo; y toda la esfera de su apariencia espiritual y sensible no tiene otro significado que el sujeto, el cual en esta expansión y despliegue de sí lleva a la intuición sólo a sí mismo como dueño de toda su objetividad. Significado y representación** sensible, lo interno y lo externo, cosa e imagen no son ya meramente distintos entre sí, ni se dan, como en lo propiamente hablando simbólico, como meramente afines, sino como *un* todo en el que la apariencia ya no tiene ninguna otra esencia, ni la esencia ninguna otra

apariencia fuera de sí o junto a sí. Manifestante y manifestado se han superado en unidad concreta. En este sentido, los dioses griegos, en la medida en que el arte griego los establece como individuos libres, autónomamente herméticos en sí, no han de tomarse simbólicamente, sino que bastan para sí mismos. Para el arte las acciones de Zeus, de Apolo, de Atenea, sólo pertenecen precisamente a estos individuos y no deben representar** nada más que su poder y pasión. Ahora bien, si de tales sujetos en sí libres se abstrae un concepto general como significado de los mismos y se pone junto a lo particular como explicación de toda la apariencia individual, entonces se desatiende y destruye aquello que en estas figuras es lo conforme al arte. Por eso no han podido tampoco los artistas familiarizarse con tal modo simbólico de interpretación de todas las obras de arte y sus figuras mitológicas. Pues lo que todavía queda como alusión efectivamente simbólica o como alegoría en la clase de representación** artística que acabamos de mencionar, afecta a cosas secundarias y es entonces también expresamente rebajado a un mero atributo y signo, tal como, p. ej., el águila se halla junto a Zeus y el búho acompaña al Evangelista Lucas, mientras que los egipcios tenían en Apis la intuición de lo divino mismo.

Pero, ahora bien, la cuestión difícil respecto a esta manifestación, conforme al arte, de la subjetividad libre radica en distinguir si lo representado* como sujeto tiene también individualidad y subjetividad efectivamente reales o sólo lleva en sí la vacía apariencia de éstas en cuanto mera *personificación*. En este último caso la personalidad no es más que una forma superficial que no expresa su propio interior en acciones particulares ni en la figura corpórea, y, por tanto, no impregna toda la exterioridad de su apariencia como la suya, sino que para la realidad externa, en cuanto significado

de la misma, tiene todavía otro interior que no es esta personalidad y subjetividad mismas.

Esto constituye el principal punto de vista respecto a la delimitación del arte simbólico.

Ahora bien, nuestro interés en la consideración de lo simbólico apunta, por tanto, al conocimiento del proceso interno de nacimiento del *arte*, en la medida en que puede deducirse del concepto del ideal que se desarrolla hasta el verdadero arte y, por tanto, de la gradación de lo simbólico como los peldaños hasta el arte verdadero. Ahora bien, por muy estrecha que pueda ser la conexión entre religión y arte, no tenemos sin embargo que examinar los símbolos mismos y la religión en cuanto parcela de las representaciones*, en el sentido amplio de la palabra, simbólicas o sensiblemente conformadas, sino considerar en ellos lo único por lo que pertenecen al arte como tal. El aspecto religioso debemos dejárselo a la historia de la mitología.

4. Subdivisión

Ahora bien, para la más precisa subdivisión de la forma artística simbólica han de fijarse ante todo los lindes dentro de los cuales avanza el desarrollo.

En general, como ya se ha dicho, todo este ámbito constituye en general sólo el *pre-arte*, pues al principio sólo tenemos ante nosotros significados abstractos, todavía en sí mismos no esencialmente individualizados, cuya configuración, inmediatamente ligada a ellos, es tan adecuada como inadecuada. La primera zona fronteriza es, por tanto, el despegue de la intuición y la representación** artísticas en general, pero la frontera opuesta nos la da el arte propiamente

dicho, hacia el que lo simbólico se supera como hacia su verdad.

Si queremos hablar de la primera aparición del arte simbólico de modo *subjetivo*, podemos recordar la máxima de que la intuición artística en general, como la religiosa —o más bien ambas al unísono—, e incluso la investigación científica, comenzaron con el asombro[241]. El hombre al que nada le asombra *todavía*, vive todavía en la estupidez y la torpeza. Nada le interesa y nada es para él, porque para sí mismo todavía no se ha separado y desembarazado de los objetos y de la inmediata existencia singular de éstos. Pero, por otro lado, aquel a quien *ya* nada asombra, considera toda la exterioridad como algo sobre lo que él se ha esclarecido a sí mismo —sea del modo abstractamente intelectivo de una ilustración universalista o en la noble y más profunda consciencia de libertad y universalidad espirituales absolutas — y, con ello, ha transformado los objetos y el ser-ahí de éstos en autoconsciente calado espiritual en los mismos. El asombro, por el contrario, sólo aflora allí donde el hombre, desprendido de la primera, más inmediata conexión con la naturaleza y de la referencia primaria, meramente práctica, del apetito, se retrae espiritualmente de la naturaleza y de su propia existencia singular, y busca y ve ahora en las cosas algo universal, que-es-en-sí y permanente. Sólo entonces los objetos naturales le llaman la atención, son otra cosa, que, sin embargo, debe ser para él y en la que se afana por reencontrarse a sí mismo, pensamiento, razón. Pues el barrunto de algo superior y la consciencia de algo exterior todavía no se han separado, y, sin embargo, entre las cosas naturales y el espíritu se da al mismo tiempo una contradicción, en la cual los objetos se evidencian tan atractivos como repelentes, y el sentimiento de ésta, en el ansia por eliminarla, es precisamente lo que engendra el

asombro.

Ahora bien, el primer producto de esta circunstancia consiste en que, por una parte, el hombre se enfrenta a la naturaleza y la objetualidad en general como fundamento y las venera como potencias, pero, por otra parte, satisface igualmente la necesidad de hacerse exterior y de contemplar como objetivo el sentimiento subjetivo de algo superior, esencial, universal. En esta unificación se da inmediatamente el hecho de que los objetos naturales singulares —y primordialmente elementales: el mar, ríos, montañas, estrellas — no se toman en su inmediatez singularizada, sino que, elevados a la representación*, adquieren para la representación* la forma de existencia universal que es en y para sí.

Ahora bien, el arte comienza cuando, para que la consciencia inmediata las contemple de nuevo, capta estas representaciones*, según su universalidad y su ser en sí esencial, en una imagen, y se las presenta al espíritu en la forma objetual de ésta. La veneración inmediata de las cosas naturales, el culto a la naturaleza y a los fetiches, no es todavía, por tanto, arte.

Por el lado *objetivo*, el inicio del arte está en estrechísima conexión con la religión. Las primeras obras de arte son de índole mitológica. En la religión lo que se hace consciente es lo absoluto en general, aunque en sus más abstractas y pobres determinaciones. Ahora bien, la *explicación* más próxima que se ofrece de lo absoluto son los fenómenos de la naturaleza, en cuya existencia el hombre barrunta lo absoluto y se lo hace por tanto intuitivo en forma de objetos naturales. En este afán halla su primer origen el arte. Pero también a este respecto éste sólo aparece cuando el hombre no sólo atisba inmediatamente lo absoluto en los objetos efectivamente

dados y se contenta con este modo de realidad de lo divino, sino cuando la consciencia produce *por sí misma* tanto la aprehensión de lo para ella absoluto en forma de lo en sí mismo exterior como lo *objetivo* de esta asociación más o menos adecuada. Pues al arte le pertenece un contenido sustancial captado por el espíritu y que ciertamente aparece exteriormente, pero en una exterioridad no sólo dada inmediatamente, sino *producida* primero por el *espíritu* como una existencia que en sí comprende y expresa ese contenido. Pero el *primer* intérprete de las representaciones* religiosas más aproximativamente figurativo no es otro que el arte, pues la consideración prosaica del mundo objetual sólo se hace valer cuando el hombre, en sí en cuanto autoconsciencia espiritual, se ha liberado de la inmediatez y se opone a ésta en esta libertad en que asume intelectivamente la objetividad como una mera exterioridad. Pero esta separación no es nunca sino una fase posterior. El primer saber de lo verdadero, por el contrario, se evidencia como una etapa intermedia entre la mera inmersión, carente de espíritu, en la naturaleza, y la espiritualidad completamente liberada de ésta. Esta etapa intermedia, en la cual por tanto el espíritu no se plantea sus representaciones* más que con figura de cosas naturales, pues todavía no ha alcanzado una forma superior, pero, sin embargo, se afana por hacer mutuamente conformes en este ensamble ambos lados, es en general, frente al prosaico entendimiento, la perspectiva de la poesía y el arte. Por eso también, pues, la consciencia plenamente prosaica sólo aparece cuando el principio de la libertad espiritual subjetiva alcanza realidad efectiva en su forma abstracta y verdaderamente concreta[242], en el mundo romano y después en el cristiano moderno.

En segundo lugar, el punto final a que el arte simbólico aspira y con cuyo logro se disuelve en cuanto simbólico, es el

arte clásico. Éste, aunque consigue la verdadera apariencia artística, no puede ser la primera forma artística; tiene como presupuesto suyo los diversos grados de mediación y transición de lo simbólico. Pues su contenido adecuado es la individualidad espiritual, que sólo puede entrar en la consciencia como contenido y forma de lo absoluto y verdadero tras múltiples mediaciones y transiciones. El inicio siempre lo constituye lo abstracto e indeterminado según su significado; pero la individualidad espiritual debe ser esencialmente concreta en sí y para sí misma. Es el concepto que se determina por sí mismo en su realidad efectiva adecuada, el cual sólo puede ser captado tras haber anticipado en su desarrollo unilateral los aspectos abstractos cuya mediación es. Si esto se ha producido, con su propia aparición como totalidad pone al mismo tiempo fin a esas abstracciones. Éste es el caso en el arte clásico. Este pone término a las tentativas preliminares meramente simbolizadoras y sublimes del arte, pues la subjetividad espiritual tiene en sí misma su figura (y ciertamente adecuada) tanto como el concepto determinante de sí mismo genera por sí mismo el ser-ahí particular adecuado a él. Cuando al arte se le encuentra este verdadero contenido y, por tanto, la verdadera figura, cesa inmediatamente la búsqueda y el afán por ambos en que precisamente reside la deficiencia de lo simbólico.

Si dentro de estos lindes preguntamos por un *principio* más preciso de la subdivisión del arte simbólico, entonces éste, en general, en la medida en que sólo aspira a los significados auténticos y a su modo de configuración correspondiente, es una *lucha* entre el contenido aún contrastante con el arte verdadero y la forma igualmente poco homogénea con él. Pues ambos lados, aunque ensamblados en identidad, no coinciden sin embargo ni entre sí ni con el verdadero

concepto del arte, y están por tanto igualmente empeñados en el abandono de esta deficiente unificación. Todo el arte simbólico puede a este respecto concebirse como una incesante pelea entre la adecuación e inadecuación de significado y figura, y las diversas fases no son tanto diferentes clases de lo simbólico como estadios y modos de una y la misma contradicción.

Al principio, sin embargo, esta lucha sólo se da *en sí*, es decir, la inadecuación de los lados puestos y constreñidos en uno no ha devenido todavía para la consciencia artística misma, pues ésta el significado que aprehende no lo conoce para sí según la naturaleza universal del mismo, ni sabe captar autónomamente la figura real en su ser-ahí concluso, y, por tanto, en vez de plantearse la *diferencia* entre ambos, parte de la inmediata *identidad* de los mismos. Por eso el *comienzo* lo constituye la unidad, todavía indivisa y, en esta contradictoria asociación, en fermento y enigmática, entre el contenido artístico y su pretendida expresión simbólica —el simbolismo propiamente dicho, inconsciente, originario, cuyas configuraciones no están todavía *puestas* como símbolos—.

El *final*, por el contrario, es la desaparición y autodisolución de lo simbólico, pues la lucha que hasta aquí es *en sí* ha llegado ahora a la consciencia artística, y la simbolización deviene por ello una *escisión consciente* del significado claro para sí mismo respecto de su imagen sensible, afín a él, aunque en esta separación queda al mismo tiempo una *referencia* explícita pero que, en vez de aparecer como identidad *inmediata*, se hace valer sólo como una mera *comparación* de ambos, en la cual se destaca igualmente la diferencia antes ignota. Éste es el ámbito del símbolo *sabido* como símbolo: el significado para sí conocido y representado* según su universalidad, cuya concreta apariencia se degrada explícitamente a una mera *imagen* y se compara con aquél

con vistas a la intuitivización artística.

En medio entre aquel comienzo y este final se halla el arte *sublime*. En éste el significado, en cuanto la universalidad espiritual, que es para sí, se separa del ser-ahí concreto y lo proclama como lo para él negativo, exterior e instrumental, que, para expresarse en el mismo, no puede dejar subsistir autónomamente, sino que debe hacer que se ponga como lo en sí mismo deficiente y que ha de superarse, aunque para su expresión no tenga nada más que precisamente esto frente a él externo y nulo. El esplendor de esta sublimidad del significado precede, por tanto, según el concepto, a la comparación propiamente dicha, pues la singularidad concreta de los fenómenos naturales y de otra especie debe ante todo tratarse negativamente y aplicarse sólo al aderezo y adorno de la inalcanzable potencia del significado absoluto, antes de que puedan exhibirse aquellas separación explícita y comparación selectiva entre apariencias afines y, sin embargo, distintas del significado cuya imagen deben ofrecer.

Ahora bien, estas tres fases principales apuntadas se articulan a su vez en sí mismas, más precisamente, del modo siguiente.

a) El simbolismo inconsciente

α. La *primera* fase no ha de llamarse todavía propiamente hablando simbólica, ni, propiamente hablando, ha de contarse como arte. No hace sino desbrozar el camino para ambas cosas. Ésta es la inmediata unidad sustancial en una figura natural de lo absoluto en cuanto significado espiritual con su ser-ahí sensible indiviso.

β. La *segunda* fase constituye la transición al símbolo

propiamente dicho, pues esta primera unidad comienza a disolverse, y, por un lado, los significados universales se elevan para sí más allá de los fenómenos naturales singulares y, por otro, sin embargo, en esta universalidad representada* deben retornar asimismo a la consciencia en forma de objetos naturales concretos. En este subsiguiente doble afán por espiritualizar lo natural y sensibilizar lo espiritual, se muestra, en esta fase de su diferencia, todo el carácter fantástico y la confusión, toda la efervescencia y la tumultuosamente vacilante mescolanza del arte simbólico, que ciertamente barrunta la inadecuación de su imaginar y configurar, pero de la cual no puede todavía desembarazarse nada más que distorsionando las figuras hasta la inconmensurabilidad de una sublimidad meramente cuantitativa. En esta fase, por tanto, vivimos en un mundo lleno de palmarias ficciones, cosas increíbles y milagros, pero sin toparnos con obras de arte de auténtica belleza.

γ. Con esta lucha entre los significados y su representación** sensible llegamos, *en tercer lugar*, al estadio del símbolo propiamente dicho, en el que la *obra de arte* simbólica se desarrolla por vez primera según su pleno carácter. Aquí las formas y figuras no son ya las sensiblemente dadas, que —como en la primera fase— coinciden inmediatamente con lo absoluto en cuanto ser-ahí del mismo, sin ser producidas por el arte, o —como en la segunda— están en condiciones de superar su diferencia respecto a la universalidad de los significados sólo mediante el desmesurado aumento por parte de la fantasía de los objetos naturales y acontecimientos particulares; sino que lo que ahora se lleva a la intuición como figura simbólica es un producto engendrado por el arte que, por una parte, debe representarse* a sí mismo en su peculiaridad, pero, por otra, manifestar no sólo este objeto singularizado, sino un ulterior

significado universal que ha de asociarse con aquél y reconocerse en él, de modo que estas figuras están ahí como tareas que exigen que pueda elucidarse lo interno que en ellas se introduce.

Sobre estas formas más determinadas del símbolo todavía originario podemos en general anticipar que derivan de la concepción religiosa del mundo de pueblos enteros, por lo cual también a este respecto queremos recordar lo histórico. Pero la escisión no ha de llevarse a cabo con todo rigor, pues los modos singulares de aprehensión y configuración se mezclan según la índole de las formas artísticas en general, de modo que, si bien subordinada y singularizadamente, también en épocas precedentes o posteriores reencontramos aquella forma que consideramos como el tipo fundamental de la concepción del mundo de un pueblo. Pero en lo esencial tenemos que buscar las concepciones y documentos más concretos de la primera fase en la *antigua* religión *parsi*, de la segunda en la *India*, de la tercera en *Egipto*.

b) El simbolismo de la sublimidad

Por el curso indicado, el significado, hasta aquí más o menos oscurecido por su figura sensible particular, se ha alzado finalmente libre y con ello accede para sí en su claridad a la consciencia. Con lo cual la relación propiamente hablando simbólica se ha disuelto, y ahora, puesto que el significado absoluto es captado como la *sustancia* universal, que todo lo penetra, de todo el mundo fenoménico, en lugar de alusiones, desfiguraciones y enigmas meramente simbólico-fantásticos, aparece el arte de la sustancialidad —como simbolismo de la *sublimidad*—.

A este respecto han de distinguirse principalmente *dos*

estadios, que encuentran su fundamento en la diversa relación de la sustancia, en cuanto lo absoluto y divino, con la finitud de la apariencia. En efecto, esta relación puede desdoblarse *positiva* y *negativamente*, aunque en ambas formas —pues siempre es la sustancia universal la que tiene que aflorar— no debe hacerse intuible en las cosas su figura y significado particulares, sino su alma universal y su posición con respecto a esta sustancia.

α. En la primera fase esta relación se capta de tal modo que la sustancia, en cuanto el todo y uno liberado de toda particularidad, es inmanente a los fenómenos determinados como alma productora y vivificadora de éstos, y ahora es contemplada esta inmanencia como afirmativamente presente, y aprehendida y representada** por el sujeto que renuncia a sí mismo por la amorosa inmersión en esta esencialidad ínsita en todas las cosas. Esto da el arte del panteísmo sublime, tal como lo encontraremos en sus inicios ya en la India y luego, desarrollado con todo su esplendor, en el mahometismo y su arte de la mística, así como, finalmente, de modo más profundamente subjetivo, en algunas manifestaciones de la mística cristiana.

β. La relación *negativa* de la sublimidad propiamente dicha debemos por el contrario buscarla en la poesía *hebraica*, en esta poesía de lo magnífico [243] que sabe celebrar y ensalzar al Señor [244] del cielo y de la tierra sólo con usar de toda su creación como accidente de su poder, como testimonio de su magnificencia[245], como loa y ornamento de su grandeza, y poniendo como negativo en este culto lo más fastuoso mismo, pues no puede encontrar expresión adecuada y que sea afirmativamente suficiente para el poder y el dominio [246] de lo supremo, y sólo logra una satisfacción positiva mediante el servilismo de la criatura, que únicamente en el sentimiento y

el establecimiento de la indignidad deviene conforme consigo misma y con su significado.

c) El simbolismo consciente de la forma artística comparativa

Con esta autonomización del significado sabido para sí en su simplicidad se consuma ya en sí la *separación* del mismo con respecto a la apariencia *puesta* al mismo tiempo frente a él como inadecuada. Ahora bien, si dentro de esta escisión efectivamente real, figura y significado deben sin embargo ser llevados a la referencia de una afinidad interior, como lo requiere el arte simbólico, este referir no reside inmediatamente ni en el significado ni en la figura, sino en un tercero subjetivo que en ambos, según su intuición subjetiva, encuentra aspectos de semejanza, y, fiándose de esto, intuitiviza y explica el significado para sí mismo claro mediante la imagen singular afín.

Pero entonces la imagen, en vez de ser, como hasta aquí, la única expresión, es un mero adorno, y de ahí resulta una relación que no corresponde al concepto de lo bello, pues imagen y significado se enfrentan entre sí en vez de compenetrarse, como éste era el caso todavía, aunque sólo de modo imperfecto, en lo propiamente hablando simbólico. Las obras de arte que hacen de esta forma su base resultan por tanto de índole subordinada, y su contenido no puede ser lo absoluto mismo, sino cualquier otra circunstancia o suceso limitados, por lo cual, pues, las formas aquí pertinentes son utilizadas en su mayor parte sólo ocasionalmente como accesorios.

Sin embargo, también en este capítulo tenemos que distinguir más precisamente tres fases principales.

α. A la *primera* pertenece el modo de representación** de la *fábula*, la *parábola* y el *apólogo*, donde la *separación* entre figura y significado, que constituye lo característico de todo este ámbito, no está todavía *expresamente* puesta, y el aspecto *subjetivo* del comparar no está todavía *enfatizado*, por lo cual lo *preeminente* resulta también la representación** de la apariencia singular *concreta*, a partir de la cual debe poderse explicar el significado universal.

β. En la *segunda* fase, por el contrario, el *significado* universal llega para sí al dominio de la figura ilustrativa, la cual todavía no puede darse más que como mero *atributo* o *imagen* arbitrariamente escogida. Aquí entran la alegoría, la metáfora, el símil.

γ. La *tercera* fase, finalmente, deja emerger completamente la total *disgregación* de los lados que el símbolo hasta aquí había mantenido inmediatamente —a pesar de su relativa extrañeza— unidos o bien referidos en su escisión autonomizada. Al contenido sabido para sí según su prosaica universalidad, la figura artística, como en el *poema didáctico*, se le aparece completamente exterior, mientras que, por otro lado, lo para sí exterior es aprehendido y representado**, en la llamada poesía *descriptiva*, según su mera exterioridad. Pero con ello han desaparecido la asociación y la referencia simbólicas, y tenemos que buscar una ulterior, verdaderamente correspondiente al concepto del arte, unión de forma y contenido.

1. El simbolismo inconsciente

Si ahora abordamos la consideración más precisa de las fases de desarrollo particulares de lo simbólico, tenemos que comenzar por el *inicio* del arte resultante de la idea misma de arte. Como hemos visto, este inicio es la forma artística simbólica en su figura todavía inmediata, todavía no sabida ni puesta como mera imagen y símil: el *simbolismo inconsciente*. Pero, ahora bien, antes de que éste pueda adquirir, en sí mismo tanto como *para nuestra consideración*, su carácter propiamente hablando simbólico, previamente han de asumirse todavía varios presupuestos determinados por el concepto mismo de lo simbólico.

El punto de partida más próximo puede establecerse del siguiente modo.

El símbolo tiene, por un lado, como su base, la unión inmediata, de cuya incongruencia, sin embargo, todavía no se tiene consciencia, entre el significado universal y, por tanto, espiritual, y la figura sensible, tan adecuada como inadecuada. Pero, por otra parte, la *fantasía* y el *arte* deben haber configurado ya la asociación, que no debe concebirse sólo como una realidad efectiva divina *dada de modo meramente inmediato*. Pues lo simbólico nace para el arte sólo con la *separación* de un significado universal respecto a la inmediata *presencia natural*, en cuyo ser-ahí lo absoluto, sin embargo, es intuido como efectivamente presente, pero, *ahora bien*, por la

fantasía.

El *primer* presupuesto para el devenir de lo simbólico es por tanto precisamente aquella unidad *inmediata*, no producida por el arte, sino encontrada sin éste en los objetos naturales y actividades humanas efectivamente reales, entre lo absoluto y la existencia de esto mismo en el mundo fenoménico.

A) Unidad inmediata de significado y figura

En esta intuida identidad inmediata de lo divino, lo cual se hace consciente como uno con su ser-ahí en la naturaleza y en el hombre, ni la naturaleza se acepta tal como es, ni está lo absoluto para sí desligado y autonomizado respecto a ella, de modo que no se puede hablar con propiedad, por tanto, de una diferencia entre lo interno y lo externo, significado y figura, pues lo interno, para sí en cuanto significado, todavía no se ha desprendido de su realidad efectiva inmediata en lo dado. Por tanto, si aquí hablamos de significado, ésta es *nuestra* reflexión, que para nosotros responde a la necesidad de considerar en general la forma que en cuanto intuición recibe lo espiritual e interno como algo exterior a través de lo cual, para poderlo entender, queremos llegar a ver io interno, el alma y el significado. Pero, por eso, en tales intuiciones generales debemos efectuar la distinción esencial de si aquellos pueblos que primero las captaron tenían ante sí lo interno mismo como interno y significado, o si somos sólo *nosotros* quienes reconocemos en ellas un significado que recibe su expresión exterior en la intuición.

En esta primera unidad no hay por tanto ninguna tal

diferencia entre alma y cuerpo, concepto y realidad; lo corpóreo y lo sensible, lo natural y lo humano, no son sólo una expresión de un significado que haya también que distinguir de ella; sino que lo aparente mismo es captado como la realidad efectiva y la presencia inmediatas de lo absoluto, que para sí todavía no ha alcanzado otra existencia autónoma, sino que sólo tiene la presencia inmediata de un objeto, que es el dios o lo divino. En el lamaísmo, p. ej., este hombre singular, efectivamente real, es sabido y venerado inmediatamente como dios, tal como en otras religiones naturales se considera y reverencia como sagrados el sol, montañas, ríos, la luna, animales singulares, el toro, el mono, etc. En muchos respectos, lo mismo, aunque de modo más profundo, se muestra también todavía en la concepción cristiana. Según la doctrina católica, p. ej., en el pan consagrado está inmediatamente presente el cuerpo efectivamente real, y en el vino la sangre efectivamente real, de Dios y de Cristo, e incluso en la fe luterana el pan y el vino, cuando se reciben con fe, se transforman, por el gozo creyente, en el cuerpo y la sangre efectivamente reales. En esta identidad mística no se contiene nada meramente simbólico, que sólo aparece en la doctrina reformada, en cuanto que aquí lo espiritual está para sí emancipado de lo sensible y entonces lo exterior es tomado como mera alusión a un significado diferente del mismo. También en las imágenes milagrosas marianas opera la fuerza de lo divino como inmediatamente presente en ellas y no, digamos, sólo como simbólicamente sugerida por las imágenes.

Pero donde encontramos del modo más perentorio y más extendido la intuición de esta unidad enteramente inmediata es en la vida y la religión del antiguo pueblo zenda, cuyas representaciones* e instituciones se nos trasmiten en el *Zend-Avesta*.

1. La religión de Zoroastro

La religión de Zoroastro considera en efecto como lo absoluto la *luz* en su existencia natural, el sol, las estrellas, el fuego en su luminosidad y sus llamas, sin separar esto divino para sí de la luz en cuanto mera expresión y copia o imagen sensible. Lo divino, el significado, no está escindido de su ser-ahí, las luces. Pues, aunque la luz se toma igualmente en el sentido de lo bueno, justo y, por tanto, benefactor, conservador y propagador de vida, no vale sin embargo, digamos, como mera imagen del bien, sino que el bien es la luz misma. Lo mismo ocurre con lo opuesto a la luz, lo oscuro y las tinieblas, en cuanto lo impuro, pernicioso, malo, destructor, mortífero.

Esta intuición se particulariza y articula más precisamente del siguiente modo.

a) *En primer lugar*, lo divino en cuanto lo en sí pura luz y lo tenebroso e impuro contrapuesto a ello ciertamente se *personifican* y reciben entonces los nombres de *Ormuz* y *Arimán*; pero esta personificación no deja de ser enteramente *superficial*. Ormuz no es un sujeto en sí libre, carente de sensibilidad, como el Dios de los judíos, o verdaderamente espiritual y personal, como el Dios cristiano, el cual es representado* como espíritu autoconsciente efectivamente personal; sino que Ormuz, por más que se le llame también rey, gran espíritu, juez, etc., sigue sin embargo inseparado del ser-ahí sensible como luz y luces. No es más que esto universal de todas las existencias particulares, en las cuales la luz, y con ella lo divino y puro, es efectivamente real, sin que, no obstante, en cuanto universalidad y ser-para-si espirituales de aquéllas, se retire autónomamente a sí de todo lo dado. Permanece en las particularidades y singularidades existentes tal como el género en las especies y los individuos. En cuanto

esto universal, tiene ciertamente prelación sobre todos los particulares, y es el primero, el supremo, el rey de reyes de dorado resplandor, el más puro, el mejor, pero sólo tiene su existencia en todo lo luminoso y puro, como Anman en todo lo tenebroso, dañino, funesto y enfermo.

b) Por eso esta intuición se amplía en seguida a la representación* ulterior de un *reino* de las luces y de las tinieblas, y de la lucha entre ambos. En el reino de Ormuz están, en primer lugar, los *Amesa Spenta* como las siete luces principales del cielo, que gozan de veneración divina porque son las existencias particulares esenciales de la luz y constituyen por tanto, en cuanto un puro y gran pueblo celestial, el ser-ahí de lo divino mismo. Cada uno de los *Amesa Spenta*, y Ormuz es uno de ellos, tiene su día en que preside, bendice y hace el bien. Más en detalle, luego vienen, en un plano inferior, los *Izeds* y *Fervers*, que, como Ormuz mismo, se personifican, pero sin más específica configuración humana para la intuición, de modo que lo esencial para la intuición resulta, no la subjetividad, ni espiritual ni corpórea, sino el ser-ahí en cuanto luz, esplendor, brillo, luminosidad, irradiación. Ahora bien, del mismo modo, también las cosas naturales singulares que no existen exteriormente ellas mismas como luces y cuerpos luminosos, animales, plantas, así como las configuraciones del mundo humano según su espiritualidad y corporeidad, las acciones y circunstancias singulares, toda la vida del Estado, el rey rodeado de los siete grandes, la articulación en estamentos, ciudades, provincias con sus gobernadores, los cuales, en cuanto los mejores y más puros, deben dar ejemplo y ofrecer protección, toda la realidad efectiva en suma, se consideran como una existencia de Ormuz. Pues todo lo que en sí lleva y difunde prosperidad, vida, conservación, es un ser-ahí de la luz y de la pureza, y, por tanto, un ser-ahí de Ormuz; toda verdad, bien, amor,

justicia, indulgencia singulares, todo viviente, bienhechor, protector singulares, lo considera Zoroastro como en sí luminoso y divino. El reino de Ormuz es lo puro y lumínico efectivamente dado, y no hay en ello ninguna diferencia entre fenómenos de la naturaleza y del espíritu, tal como en Ormuz mismo luz y bien, la cualidad espiritual y la sensible, coinciden inmediatamente. El *esplendor* de una criatura es por tanto para Zoroastro la suma de espíritu, fuerza y estímulos vitales de toda índole, en la medida en que contribuyen en efecto a la conservación positiva, a la eliminación de todo lo malo y pernicioso. Lo que en animales, hombres, vegetales es lo real y bueno, es luz, y el mayor o menor esplendor de todos los objetos se determina según la medida y el jaez de esta luminosidad.

Ahora bien, la misma articulación y gradación se da también en el reino de Arimán, sólo que en esta región cobra realidad efectiva y dominio lo espiritualmente malo y naturalmente dañino, en suma lo destructor y activamente negativo. Pero el poder de Arimán no debe extenderse, y el fin de todo el mundo se situará, por tanto, en la aniquilación, la destrucción del reino de Arimán, para que en todo sólo viva, esté presente y domine Ormuz.

c) A este único fin está consagrada toda la vida humana. La tarea de todo singular no consiste más que en la propia purificación espiritual y corporal, así como en la difusión de esta bendición y el combate de Arimán y su ser-ahí en circunstancias y actividades humanas y naturales. El supremo y más sagrado deber es, por tanto, enaltecer a Ormuz en su creación, amar, venerar todo lo procedente de esta luz y en sí mismo puro, y complacerse en ello. Ormuz es principio y fin de toda veneración. Ante todas las cosas, por consiguiente, el parsi tiene que invocar a Ormuz en pensamientos y palabras, y rezarle. Tras la loa de aquel del que irradia todo el mundo

de lo puro, luego debe pasar en la plegaria a las cosas particulares, según su grado de elevación, dignidad y perfección; pues, dice el parsi, en la medida en que sean buenas y probas, está Ormuz en ellas y las ama como sus hijos puros, en los que se goza como en el inicio de las esencias[247], pues todo surgió de él nuevo y puro. Así, la plegaria se dirige primero a los Amesa Spenta en cuanto improntas directas de Ormuz, en cuanto los primeros y más resplandecientes que circundan su trono y promueven su soberanía. La plegaria a estos espíritus celestes se refiere precisamente a sus propiedades y ocupaciones y, si son estrellas, al período de su aparición. El sol es invocado de día, siempre de modo diferente, según amanezca, se halle en su cénit o esté anocheciendo. Del alba al mediodía el parsi pide particularmente que Ormuz quiera aumentar su esplendor, por la tarde ruega que el sol pueda cumplir el curso de su vida bajo la protección de Ormuz y de todos los Izeds. Pero principalmente se venera a Mitra, el cual, en cuanto fecundador de la tierra y de los desiertos, derrama linfa nutritiva por toda la naturaleza, y, en cuanto poderoso combatiente contra todos los Devas de la discordia, la guerra, la ruina y la destrucción, es el promotor de la paz.

Más aún, en sus en conjunto monótonas plegarías de alabanza, el parsi exalta, por así decir, los ideales, lo más puro y verdadero de los hombres, los Fervers como puros espíritus humanos, en cualquier parte de la tierra en que vivan o hayan vivido. Particularmente se ora por el puro espíritu de Zoroastro, pero luego por los gobernadores de los estamentos, ciudades, provincias, y ahora los espíritus de todos los hombres son ya considerados como estrechamente ligados, en cuanto miembros de la sociedad viva de la luz, que un día debe devenir todavía más unida en Gorotman. Finalmente, tampoco quedan en el olvido los animales, las

montañas, los árboles, sino que son invocados mirando a Ormuz; se elogia su bondad, el servicio que prestan a los hombres, y particularmente se ensalza como un ser-ahí de Ormuz lo primero y más sobresaliente de su clase. Aparte de esta oración, el *Zend-Avesta* insiste en el ejercicio *práctico* del bien y en la pureza de pensamiento, de palabra y de obra. En toda su conducta de hombre externo e interno, el parsi debe ser como la luz, vivir y obrar como Ormuz, los Amesa Spenta, los Izeds, como Zoroastro y todos los hombres buenos. Pues éstos viven y han vivido en la luz, y todos sus actos son luz; por eso deben todos tener presente su modelo y seguir su ejemplo. Cuanta más pureza lumínica y más bondad exprese el hombre en su vida y en sus obras, más cerca de él estarán los espíritus celestes. Así como benefactoramente los Izeds todo lo bendicen, lo vivifican y hacen fructífero y benigno, así trata él también de purificar y ennoblecer la naturaleza, de difundir por todas partes luz vital y gozosa fecundidad. En este sentido, da de comer a los hambrientos, asiste a los enfermos, le ofrece el refresco de la bebida al sediento, techo y lecho al peregrino, le da a la tierra semillas puras, excava límpidos canales, planta árboles en los desiertos, favorece el crecimiento donde puede, atiende a la alimentación y fructificación de lo vivo, al puro resplandor del fuego, se deshace de los animales muertos e impuros, arregla matrimonios, y ella misma, la santa Sapandomad, el Ized de la tierra, se goza en ello y repara los estragos que los Devas y Darvands se ocupan de dispensar.

2. Carácter no simbólico de la religión del Zoroastro

En estas concepciones fundamentales *todavía no* se da *en absoluto* lo que hemos llamado lo simbólico. Por un lado, la

luz es, por supuesto, lo que es ahí naturalmente, y, por otro, tiene el significado de lo bueno, dispensador de bendiciones, conservador, de modo que pudiera decirse que la existencia efectivamente real de la luz es una imagen meramente afín para este significado universal del que están impregnados la naturaleza y el mundo humano. Pero, respecto a la concepción de los parsis mismos, la separación entre la existencia y su significado es falsa, pues para ellos es precisamente la *luz* en cuanto luz lo bueno, y es de tal modo concebida que en cuanto *luz* es ahí y opera en todo lo bueno, viviente, positivo particulares. Lo universal y divino pasa ciertamente por las diferencias de la particular realidad efectiva mundana, pero en este ser-ahí particularizado y singularizado persiste sin embargo la unidad sustancial, indivisa, entre significado y figura, y la diversidad de esta unidad no afecta a la diferencia entre el significado en cuanto significado y su manifestación, sino sólo a la diversidad de los objetos que son ahí, como, p. ej., las estrellas, los vegetales, las actitudes y acciones humanas, en los cuales se intuye como dado lo divino en cuanto luz o tiniebla.

En las representaciones* ulteriores se llega ciertamente a algunos brotes simbólicos, los cuales sin embargo no ofrecen el tipo propiamente dicho de todo el modo de concepción, sino que sólo pueden valer como detalles singularizados. Así, p. ej., en una ocasión dice Ormuz de su favorito Jamshid: «El sagrado Ferver de Jamshid, hijo de Vivengam, era grande ante mí. De mí recibió su mano una daga con hoja y empuñadura de oro. Al punto ocupó Jamshid trescientas partes de la tierra. Con su lámina de oro, con su daga, hendió el reino de la tierra y dijo: "Sapandomad se alegra". Pronunció la palabra sagrada con una plegaria al ganado manso, al salvaje y a los hombres. Así, su paso devino fortuna y bendición para estas tierras, y en grandes aglomeraciones acudieron animales domésticos,

animales del campo y hombres». Aquí la daga y la hendidura del suelo de la tierra es una imagen como cuyo significado puede suponerse la agricultura. La agricultura no es todavía ninguna actividad para sí espiritual, pero tampoco algo puramente natural, sino un trabajo universal del hombre derivado de la meditación, del entendimiento y de la experiencia, que impregna todas las vertientes de la vida de aquél. Ahora bien, en la representación* de la remoción de Jamshid ciertamente de ningún modo se dice expresamente que esta hendidura de la tierra con la daga deba aludir a la agricultura, y en conexión con esta hendidura no se habla de ninguna fecundación ni de frutos del campo; pero puesto que en este acto singular parece haber al mismo tiempo más que este revolvimiento y esponjamiento del suelo singulares, ha de buscarse en ello algo simbólicamente aludido. Lo mismo sucede con las sucesivas representaciones* tal como particularmente se encuentran en el desarrollo posterior del culto de Mitra, donde se representa** a Mitra[248] como un joven que en una lóbrega gruta levanta hacia lo alto la cabeza del toro y le hunde una daga en el cuello, mientras una serpiente lame la sangre y un escorpión roe sus órganos genitales. Esta representación** simbólica ha sido explicada ora astronómicamente, ora de otra manera. Sin embargo, de modo más general y profundo, el toro puede tomarse en general como el principio natural sobre el que vence el hombre, lo espiritual, aunque también pueden entrar en juego referencias astronómicas. Pero que esto contiene una reversión tal como esa victoria del espíritu sobre la naturaleza lo indica también el nombre de Mitra, el mediador, particularmente en época posterior, cuando se hizo ya necesidad de los pueblos elevarse por encima de la naturaleza.

Pero, ahora bien, semejantes símbolos, como hemos dicho, en la concepción de los antiguos parsis *sólo* llegan a aparecer

incidentalmente y sin constituir el principio general de todo el modo de concepción.

Todavía menos es de índole *simbólica* el *culto* prescrito por el *Zend-Avesta*. No hallamos aquí ni danzas simbólicas que celebren o imiten el recorrido coordinado de las estrellas, ni tampoco otras actividades que valgan como una imagen alusiva para representaciones* universales; sino que todas las acciones que se le hacen al parsi deber religioso son ocupaciones que contribuyen a la difusión efectivamente real de la puridad en lo interno y en lo externo, y aparecen como un cumplimiento teleológico del rin universal: la realización efectiva del dominio de Ormuz sobre todos los hombres y objetos naturales; un fin, por tanto, que en esta acción misma es no sólo aludido, sino entera y absolutamente alcanzado.

*3. Concepción y representación** no artísticas de la religión de Zoroastro*

Ahora bien, como toda esta concepción carece del tipo de lo simbólico, le falta también el carácter de lo propiamente hablando *artístico*. En general su modo de representación* puede ciertamente llamarse *poético*, pues ni los objetos naturales ni las actitudes, circunstancias, hechos y acciones singulares humanos se toman en su inmediata y, por tanto, contingente y prosaica carencia de significado, sino que son intuidos, según su naturaleza esencial, a la luz de lo absoluto en cuanto la luz; y, a la inversa, tampoco la esencialidad universal de la concreta realidad efectiva natural y humana es aprehendida en su universalidad carente de existencia y de figura, sino que esto universal y aquello singular son representados* y expresados como inmediatamente uno. Una intuición puede valer como bella, vasta y grande, y,

confrontada con ídolos malos y sin sentido, la luz, en cuanto esto en sí puro y universal, es, por supuesto, adecuada a lo bueno y verdadero. Pero aquí la poesía se queda por entero en lo universal y no lleva al arte y a obras de arte. Pues ni lo bueno y divino está en sí determinado, ni la figura y forma de este contenido es generada por el espíritu; sino que, como ya vimos, lo dado mismo, el sol, las estrellas, los vegetales, animales, hombres efectivamente reales, el fuego existente, son aprehendidos como la figura de lo absoluto ya adecuada en su *inmediatez*. La representación** sensible no la conforma, forma e inventa, como el arte exige, el espíritu, sino que es inmediatamente encontrada y expresada en el ser-ahí exterior como la expresión adecuada. Por otro lado, también lo singular es fijado ciertamente, independientemente de su realidad, por la representación*, tal como, p. ej., en los Izeds y los Fervers, los genios de hombres singulares; pero en esta incipiente separación la invención poética es de índole muy endeble, pues la diferencia resulta enteramente formal, de modo que el genio, el Ferver, el Ized, ni recibe ni debe recibir ninguna configuración peculiar, sino que en parte sólo tiene el mismo contenido, en parte sólo la mera forma, para sí vacía, de la subjetividad que ya posee el individuo existente. La fantasía no produce ni otro significado más profundo ni la forma autónoma de una individualidad en sí más rica. Y, más aún, aunque vemos las existencias particulares compendiadas en representaciones* y géneros universales a los cuales, en cuanto esto conforme a género, la representación* les da una existencia real, sin embargo esta elevación de la pluralidad a una unidad comprehensiva, esencial, en cuanto germen y base de las singularidades de la misma especie y género, sólo es a su vez, en el sentido más indeterminado, una actividad de la fantasía y no una obra de la poesía y del arte propiamente

dicha. Así, p. ej., el fuego sagrado de Behram es el fuego esencial, y entre las aguas hay igualmente un agua de todas las aguas. Hom vale como el primero, el más puro, el más fuerte de todos los árboles, el árbol primigenio, del que mana la linfa vital plena de inmoralidad. Entre las montañas, *Alburz*, la montaña sagrada, es representada* como el primer embrión de toda la tierra, que está en el resplandor luminoso del cual proceden los benefactores de los hombres que tuvieron el conocimiento de la luz, y en ella reposan el sol, la luna y las estrellas. Pero en conjunto lo universal es intuido en unidad inmediata con la realidad efectiva dada de las cosas particulares, y sólo de vez en cuando se sensibilizan representaciones* universales mediante imágenes particulares.

Más prosaicamente todavía tiene el culto como fin la plasmación y el dominio efectivamente reales de Ormuz en todas las cosas, y sólo exige esta adecuación y pureza de cada objeto, sin por ello conformar ni una sola obra de arte existente, por así decir, en vitalidad inmediata, tal como en Grecia supieron representarla**, en su corporeidad moldeada, los esgrimistas, gladiadores, etc.

En todos estos aspectos y respectos, la primera unidad entre universalidad espiritual y realidad sensible no constituye más que la *base* de lo simbólico en el arte, sin no obstante ser ya ella misma propiamente hablando simbólica ni producir obras de arte. Para llegar a esta meta subsiguiente se requiere por tanto pasar de la primera unidad que acabamos de considerar a la *diferencia* y a la *lucha* entre el significado y su figura.

B) El simbolismo fantástico

Por el contrario, si la consciencia abandona la identidad inmediatamente intuida entre lo absoluto y su ser-ahí exteriormente percibido, entonces se nos plantea como determinación esencial la *escisión* de los lados hasta aquí unidos, la lucha entre significado y figura, que incita inmediatamente al intento de cicatrizar de modo *fantástico* la brecha mediante la conformación recíproca de lo separado.

Es con este intento como surge la necesidad del arte propiamente dicha. Pues si la representación* establece para sí su contenido, ya no sólo inmediatamente intuido en la realidad dada, desligado de este ser-ahí, entonces al espíritu se le plantea la tarea de configurar fantásticamente para la intuición y la percepción las representaciones* universales de modo renovado, producido por el espíritu, y de crear en esta actividad productos artísticos. Ahora bien, puesto que en la primera esfera, dentro de la cual todavía nos hallamos, esta tarea sólo puede resolverse simbólicamente, puede parecer como si ahora estuviésemos ya en el terreno de lo propiamente hablando simbólico. Pero no es este el caso.

Lo primero con que nos topamos son configuraciones de una efervescente fantasía que en la inquietud de su fantasear sólo señala el camino que puede conducir al auténtico centro del arte simbólico. Es decir, en la primera aparición de la diferencia y de la referencia entre significado y forma de representación**, ambas, tanto la escisión como la asociación, son todavía de índole confusa. Esta confusión deviene necesaria por el hecho de que ninguno de los distintos lados ha germinado todavía en una totalidad que lleve en sí misma el momento constitutivo de la determinación fundamental del otro, sólo mediante la cual puede establecerse la unidad y la reconciliación verdaderamente adecuadas. El espíritu en su totalidad determina por sí mismo, p. ej., el aspecto de la apariencia externa, del mismo modo que la apariencia en sí

total y conforme no es para sí más que la existencia externa de lo espiritual. Pero en esta primera separación entre los significados aprehendidos por el espíritu y el mundo dado de los fenómenos, los significados no son los de la espiritualidad concreta, sino abstracciones, y su expresión lo igualmente no espiritualizado y, por tanto, abstractamente sólo externo y sensible. La incitación a la diferenciación y a la unificación es por tanto un delirio que, partiendo de las singularidades sensibles, indeterminada y desmesuradamente desemboca inmediatamente en los significados más generales y no sabe encontrar para lo interiormente aprehendido en la consciencia más que la forma de todo punto opuesta de configuraciones sensibles. Es esta contradicción lo que debe verdaderamente unir los elementos recíprocamente repelentes, pero, empujada de un lado al opuesto y de éste de nuevo rechazada al primero, va sin tregua de acá para allá y cree ya hallado el apaciguamiento en la oscilación de una parte a otra y en la efervescencia de este *afán* por llegar a una disolución. Pero con esto, en lugar de la auténtica satisfacción, no se presenta precisamente como la verdadera unificación más que la *contradicción* misma y, por tanto, como lo propiamente hablando correspondiente al arte la unidad más imperfecta. Por eso no es en este campo de turbia confusión donde debemos buscar la verdadera belleza. Pues en el rápido saltar sin descanso de un extremo al otro por un lado encontramos la amplitud y la potencia de significados universales conectados de modo totalmente inadecuado con lo sensible, tomado tanto según su singularidad como según su apariencia elemental, por otro lo más universal, cuando se parte de lo mismo, de manera inversa se introduce sin reservas en medio de la presencia más sensible; y si también se hace consciente el sentimiento de esta inadecuación, entonces la fantasía aquí sólo sabe salvarse mediante

distorsiones, empujando las figuras particulares más allá de su bien delimitada particularidad, dilatándolas, alterándolas hasta lo indeterminado, elevándolas a lo desmesurado y desgarrándolas, y, por tanto, en el afán de conciliación, no sacando a la luz más que justamente lo opuesto en su falta de reconciliación.

Estos primeros intentos, todavía muy silvestres, de la fantasía y el arte los hallamos primordialmente en los antiguos *hindúes*. Su principal defecto, conforme al concepto de esta fase, consiste en que no pueden captar ni los significados para sí en su claridad ni la realidad efectiva dada en su peculiar figura y significación. Por eso se han evidenciado también los hindúes incapaces de una interpretación histórica de las personas y los acontecimientos, pues a la consideración histórica le es propia la sobriedad para asumir y entender lo ocurrido para sí en su figura efectivamente real, sus mediaciones, fundamentos, fines y causas empíricos. Esta prosaica ponderación repugna a su impulso a remitirlo todo a lo sin más absoluto y divino, y a contemplar en lo más corriente y sensible una presencia y una realidad efectiva de los dioses creados por la fantasía. En su embrollada confusión entre lo finito y lo absoluto por tanto puesto que el orden, el entendimiento y la estabilidad de la consciencia cotidiana y de la prosa resultan enteramente desatendidos, incurren igualmente, con toda plenitud y grandiosa osadía, en un tremendo dislate de lo fantástico, que de lo más íntimo y profundo se precipita a la presencia más común a fin de trocar inmediatamente un extremo por el otro y distorsionarlos.

Respecto a los rasgos más determinados de esta continua ebriedad de este dislocar y ser dislocado, no tenemos aquí que recorrer las representaciones religiosas como tales, sino sólo los principales momentos por los cuales este modo de

concepción pertenece al arte. Estos puntos capitales son los siguientes.

1. La concepción hindú de Brahma

Uno de los extremos de la consciencia hindú es la consciencia de lo absoluto como de lo en sí de todo punto universal, indiferenciado y, por tanto, completamente indeterminado. Esta extrema abstracción, puesto que m tiene contenido particular ni se representa* como personalidad concreta, por ningún lado resulta un material configurable de uno u otro modo por la intuición. Pues Brahma, en cuanto esto divino supremo en general, se sustrae por completo a los sentidos y a la percepción, más aún, propiamente hablando no es ni siquiera un objeto para el pensamiento. Pues al pensamiento le es propia la autoconsciencia, la cual se pone un objeto para encontrarse en él. Todo entender es ya una identificación entre el yo y el objeto, una conciliación de lo, fuera de esta intelección, separado; lo que no entiendo, no conozco, resulta algo extraño y otro a mí. Pero el modo hindú de unificación del si humano con Brahma no es más que un constante ascenso cada vez más arriba en esta extrema abstracción misma, en la cual, antes de que el hombre pueda alcanzarla, debe eliminarse, no sólo todo el contenido concreto, sino también la autoconsciencia. Por eso el hindú no conoce ninguna reconciliación m identidad con Brahma en el sentido de que el espíritu humano devenga *consciente* de esta unidad, sino que para él la unidad consiste en que precisamente la consciencia y la autoconsciencia, y por tanto todo el contenido mundano y de la propia personalidad, desaparezcan totalmente. El vaciamiento y la anulación hasta el absoluto embotamiento vale como estado más elevado que

hace del hombre el dios supremo mismo, Brahma.

Esta abstracción, que se cuenta entre lo más duro que el hombre puede imponerse, por una parte como Brahma y por otra como el culto interior puramente teorico del aletargamiento y la mortificación en sí, no es ningún objeto de la fantasía y del arte, que sólo acaso en la descripción del camino hacia esta meta tiene ocasión de verterse en múltiples producciones.

2. Sensibilidad, desmesura y actividad personificadora de la fantasía hindú

Pero a la inversa, la concepción hindú salta con la misma inmediatez de esta suprasensibilidad a la sensibilidad más silvestre. Sin embargo, puesto que se ha superado la identidad inmediata y por tanto tranquila entre ambos lados, y en su lugar ha devenido el tipo fundamental la *diferencia* dentro de la identidad, esta contradicción nos empuja sin mediación de lo más finito a lo divino y de esto nuevamente a lo más finito y vivimos entre las configuraciones que nacen de este alternante deambular[249] de uno a otro lado como en un mundo de brujas, donde ninguna determinidad de la figura, cuando se espera fijarla, se mantiene firme, sino que súbitamente se transforma en lo opuesto o bien se infla y desorbita hasta la exageración.

Los modos generales en que aparece el arte hindú son los siguientes.

a) Por una parte, la representación* introduce en lo *inmediatamente sensible* y singular el más colosal contenido de lo absoluto, de modo que esto singular mismo debe tal cual representar** perfectamente en sí un contenido tal y existir

como tal para la intuición. En el *Ramayana*, p. ej., el amigo de Rama, el príncipe de los monos, Hanumat, es una figura principal que lleva a cabo las más intrépidas proezas. En general el mono es venerado en la India como divino, y hay toda una ciudad de monos. En el mono en cuanto esto singular, se admira y diviniza el contenido infinito de lo absoluto. Lo mismo vale para la vaca Sabalá, que, igualmente en el *Ramayana*, en el episodio de las expiaciones de Visvamitra, aparece revestida de inmenso poder. Más aún, hay en la India familias en las que lo absoluto mismo vegeta como este hombre efectivamente real aunque enteramente obtuso y simple, el cual es venerado, en su vitalidad y presencia inmediatas, como dios. Lo mismo hallamos también en el lamaísmo, donde también un hombre singular goza de la suprema adoración como el dios presente. Pero en la India esta veneración no se tributa sólo a uno exclusivamente, sino que todo brahmán vale ya desde el principio, por haber nacido en su casta, como Brahma, y por mediación del *espíritu* ha consumado de modo *natural*, por el nacimiento sensible, el renacimiento que identifica al hombre con Dios, de modo por consiguiente que la cima misma de lo divino recae inmediatamente en la enteramente vulgar realidad efectiva sensible del ser-ahí. Pues aunque se ha hecho el deber más sagrado de los brahmanes la lectura de los *Vedas* y, por tanto, el logro de la penetración en las profundidades de la deidad, este deber puede igualmente desempeñarse con la mayor falta de espíritu sin que el brahmán pierda su divinidad. De modo análogo, una de las relaciones más generales representadas** por los hindúes es la procreación, el nacimiento, tal como los griegos presentan a Eros como el más antiguo de los dioses. Ahora bien, esta procreación, la actividad divina, es a su vez tomada de modo enteramente sensible en numerosas representaciones**, y los órganos

sexuales masculinos y femeninos son tenidos por lo más sagrado. Igualmente lo divino, aunque también entra en la realidad efectiva para sí en su divinidad, se enreda de modo enteramente trivial con lo cotidiano. Así, p. ej., en el comienzo del *Ramayana* se cuenta como Brahma visitó a Valmiki, el mítico cantor del *Ramayana*. Valmiki lo recibe enteramente al modo habitual hindú, lo cumplimenta, le ofrece asiento, le trae agua y frutas, Brahma efectivamente se sienta e insta también a su anfitrión a que haga lo mismo; así sentados permanecen un buen rato hasta que por fin Brahma le ordena a Valmiki la composición del *Ramayana*.

Ahora bien, tampoco es esta todavía una concepción propiamente hablando simbólica, pues aunque aquí, tal como el símbolo lo exige, las figuras se extraen de lo dado y se aplican a significados más generales, falta sin embargo el otro aspecto, a saber, que las existencias particulares no deben *ser* efectivamente para la intuición el significado absoluto, sino sólo *indicarlo*. Para la fantasía hindú el mono, la vaca, el brahmán singular, etc., no son un símbolo afín de lo divino, sino que son considerados y representados** como lo divino mismo, como un ser-ahí adecuado a esto.

Pero aquí reside la contradicción que impele el arte hindú a un *segundo* modo de concepción. Pues, por un lado, lo insensible por antonomasia, lo absoluto como tal, el significado sin más, es aprehendido como lo verdaderamente divino, por otro las singularidades de la realidad efectiva concreta son consideradas también en su ser-ahí sensible por la fantasía inmediatamente como apariencias divinas. En parte deben ciertamente expresar sólo aspectos particulares de lo absoluto, pero también en tal caso lo inmediatamente singular, representado** como adecuado ser-ahí de esta universalidad determinada, no es sino disconforme sin más con este contenido suyo y está en contradicción tanto más

flagrante con éste cuanto que el significado aquí es captado ya en su universalidad y, sin embargo, en esta universalidad expresamente puesto por la fantasía inmediatamente como en identidad con lo más sensible y singular.

b) Ahora bien, la primera solución de esta discordia la busca el arte hindú, como ya más arriba se ha indicado, en la *desmesura* de sus productos. Las figuras singulares, para poder alcanzar, como figuras sensibles ellas mismas, la universalidad, se dilatan salvajemente hasta lo colosal, lo grotesco. Pues la figura singular, que no debe expresarse a sí misma y el significado peculiar en ella como apariencia particular, sino uno universal exterior a ella, no satisface a la intuición hasta que es arrastrada, sin meta ni medida, de sí misma a lo monstruoso. La más pródiga exageración del tamaño, en la figura espacial tanto como también en la inconmensurabilidad temporal, y la multiplicación de una y la misma determinidad, la pluricefalia, el gran número de brazos, etc., es aquí primordialmente, pues, aquello con que se persigue el logro de la amplitud y la universalidad de los significados. El huevo, p. ej., encierra al ave. Ahora bien, esta existencia singular se expande hasta la inconmensurable representación* de un huevo cósmico como envoltura de la vida universal de todas las cosas, en el cual Brahma, el dios procreador, pasa inactivo un año de creación, hasta que por obra de su mero pensamiento se separa en las mitades del huevo. Ahora bien, aparte de objetos naturales, de tal modo son también elevados igualmente al significado de un actuar divino efectivamente real individuos y acontecimientos humanos, que ni lo divino para sí ni lo humano pueden fijarse para sí, sino que ambos aparecen constantemente enmarañados entre sí. Se cuentan aquí particularmente las encarnaciones de los dioses, principalmente Visnú, el dios conservador, cuyas proezas ofrecen un contenido de primer

orden a los poemas épicos. En estas encarnaciones la deidad pasa inmediatamente a la apariencia mundana. Así, p. ej., Rama es la séptima encarnación de Visnú (Ramachandra). Las necesidades, acciones, circunstancias, figuras y modos de comportamiento muestran en estos poemas que su contenido procede en parte de acontecimientos efectivamente reales, de las gestas de antiguos reyes que fueron capaces de instaurar nuevas circunstancias en cuanto al orden de la legalidad, y por ello en medio de lo humano se está sobre el firme suelo de la realidad efectiva. Pero entonces, a la inversa, todo otra vez se amplía, se extiende a lo nebuloso, viene a dar en lo universal, de modo que el terreno recién ganado se vuelve a perder y no se sabe dónde se está. Lo mismo sucede en el *Sakuntala*. Al principio tenemos ante nosotros el más delicado y fragante mundo amoroso, en el que todo sigue su curso adecuado de modo humano, pero luego de repente se nos aparta de toda esta realidad efectiva concreta y se nos eleva a las nubes del cielo de Indra, donde todo se altera y se amplía de su círculo determinado a significados universales de la vida natural en relación con los brahmanes y al poder sobre los dioses naturales, conferido al hombre mediante severas expiaciones.

Propiamente hablando tampoco este modo de representación** puede ser calificado de simbólico. Pues la figura determinada que éste emplea, dado que en ella no quiere intuir el ser-ahí inmediato del significado según la universalidad de éste, sino que sólo alude al significado de las cualidades afines del objeto, el símbolo propiamente dicho la deja subsistir en su determinidad, tal cual es. Pero el arte hindú, aunque escinde universalidad y existencia singular, sigue postulando no obstante la unidad inmediata, producida por la fantasía, de ambas, y debe por tanto sustraer lo que es ahí a su limitación y, de modo él mismo sensible, agrandarlo

hasta lo indeterminado, y, en general, transformarlo y desfigurarlo. En esta disolución de la determinidad y en la confusión que deriva de que el contenido más elevado es introducido siempre en cosas, fenómenos, acontecimientos y actos que, en su limitación, ni en y para sí tienen dentro de sí ni pueden expresar la potencia de tal contenido, puede por tanto buscarse más un eco de la *sublimidad* que lo propiamente hablado simbólico. Pues en lo sublime, como veremos más adelante, lo absoluto que debe llevar a la intuición la apariencia finita sólo lo expresa de tal modo que de la apariencia misma resulta que el contenido queda fuera de su alcance. Así sucede, p. ej., con la eternidad. Su representación* deviene sublime cuando debe expresarse de modo temporal, pues ningún número, por grande que sea, es nunca suficiente, y debe ser aumentado más y más sin llegar nunca al fin. Como se dice de Dios: «Mil años son para ti un día»[250]. De esta y otras maneras análogas contiene el arte hindú muchas cosas en las que comienza a resonar este tono de la sublimidad. Pero la gran diferencia respecto a la sublimidad propiamente dicha consiste en que la fantasía hindú no consuma en tales silvestres configuraciones la posición negativa de los fenómenos que presenta, sino que, precisamente mediante esa desmesura y carencia de límites, cree canceladas y disipadas la diferencia y la contradicción entre lo absoluto y su configuración. Ahora bien, en la misma escasa medida en que en esta exageración puede valer como propiamente hablando simbólica y sublime, es propiamente hablando *bella*. Pues ciertamente nos da, principalmente en la descripción de lo humano como tal, muchas cosas deliciosas y dulces, muchas imágenes amables y tiernos sentimientos, las más espléndidas descripciones de la naturaleza y los más encantadores y cándidos rasgos del amor y de la ingenua inocencia, así como de lo grandioso y noble; pero por lo que a

los significados universales fundamentales se refiere, lo espiritual siempre resulta, a la inversa, enteramente sensible, lo más ramplón se halla junto a lo más elevado, la determinidad se destruye, lo sublime es mera falta de límites, y lo que pertenece al mito no queda en gran parte inmerso sino en la fantasía de una imaginación que busca en torno sin descanso y de unas dotes para la configuración carentes de entendimiento.

c) Ahora bien, el modo más puro de representación** que finalmente hallamos en esta fase es la *personificación* y la *figura humana* en general. Pero, puesto que aquí el significado no ha de concebirse todavía como libre subjetividad espiritual, sino que contiene cualquier determinidad abstracta, tomada en su universalidad, o bien lo meramente natural, p. ej., la vida de los ríos, de las montañas, de las estrellas, del sol, propiamente hablando es degradante para la dignidad de la figura humana su utilización como expresión de esta clase de contenido. Pues, según su verdadera determinación, el cuerpo humano, así como también la forma de las actividades y los acontecimientos humanos, sólo expresan el concreto contenido interno del espíritu, que en esta su realidad no sale de sí ni tiene en ella sólo un símbolo o signo externo.

Por un lado, por consiguiente, la personificación, si es que el significado que está llamada a representar** debe pertenecer a lo espiritual tanto como a lo natural, todavía resulta en esta fase igualmente superficial debido a la *abstracción* del significado, y para una más precisa intuitivización ha menester todavía muchas otras configuraciones con las que mezclarse y con ello impurificarse ella misma. Por otro lado, no son aquí lo distintivo la subjetividad y su figura, sino sus *exteriorizaciones*, actos, etc., pues sólo en el obrar y en el

actuar radica la más determinada particularización que puede ponerse en relación con el contenido determinado de los significados universales. Pero entonces aparece de nuevo el defecto de que lo significante no es el sujeto, sino sólo la exteriorización del mismo, así como la confusión de que los acontecimientos y actos, en vez de ser la realidad y el ser-ahí que efectivamente se realiza del sujeto, reciben su contenido y su significación de otra parte. Una serie de tales acciones puede por tanto tener sin duda en sí misma una secuela y una consecuencia derivadas del contenido al que una tal serie sirve de expresión; pero esta consecuencia es a su vez igualmente interrumpida por la personificación y la humanización, y parcialmente superada, porque, a la inversa, la subjetivización conduce también al arbitrio del obrar y de las exteriorizaciones, de modo que lo significativo y lo carente de significado se entremezclan por tanto entre sí en un juego tanto más abigarrado y carente de reglas cuanto menos capaz es la fantasía de llevar sus significados y las figuras de éstos a una conexión fundamental y firme. Pero si como único contenido se toma lo sólo natural, lo natural por su parte no es digno de adoptar la figura humana, y ésta, en cuanto sólo conforme a la expresión espiritual, es por su parte incapaz de representar** lo meramente natural.

Esta personificación no puede ser verdadera en todos estos respectos, pues la verdad en el arte exige, como la verdad en general, la concordancia entre lo interno y lo externo, entre el concepto y la realidad. La mitología griega también personifica directamente el Ponto y el Escamandro, tiene sus dioses fluviales, ninfas, dríades, y en general de diversos modos hace de la naturaleza el contenido de sus dioses humanos[251]. Sin embargo, su personificación no es meramente formal y superficial, sino que con ella conforma individuos en los que el mero significado natural pasa a

segundo plano, mientras que resalta lo humano, que ha asumido en sí tal contenido natural. Pero el arte hindú se queda en la grotesca mezcla de lo natural y lo humano, de modo que ninguno de los aspectos es debidamente tratado sino que ambos se desfiguran recíprocamente.

En general, tampoco son todavía estas personificaciones simbólicas propiamente hablando, pues, debido a su superficialidad formal, no se hallan en referencia esencial y estrecha afinidad con el más determinado contenido que debieran expresar simbólicamente. Pero al mismo tiempo, por lo que respecta a las demás configuraciones y atributos particulares con que semejantes personificaciones parecen entremezcladas y que deben expresar las cualidades, más determinadas, adscritas a los dioses, se inicia la tendencia a representaciones** simbólicas para las que la personificación resulta entonces más bien sólo la forma compendiante universal.

Por lo que se refiere a las principales concepciones que aquí se encuadran, en primer lugar ha de mencionarse la Trimurti, esto es, la deidad triforme. De ésta forma parte, en primer lugar, *Brahma*, la actividad productiva, generadora, el creador del mundo, el señor de los dioses, etc. Por una parte, difiere de Brahma (en cuanto neutro), de la esencia suprema, y es su primogénito, pero, por otra, coincide también a su vez con esta deidad abstracta, tal como en general entre los hindúes las diferencias no pueden mantenerse en sus límites, sino que en parte son obliteradas y en parte pasan unas a otras. Ahora bien, vista más de cerca, la figura tiene mucho de simbólico: es modelada con cuatro cabezas y cuatro manos, cetro, anillo, etc.; en cuanto al color, es rojo, lo que alude al sol, pues estos dioses llevan siempre en sí al mismo tiempo significados naturales universales que en ellos se personifican. El *segundo* dios de la Trimurti es Visnú, el dios conservador, y el *tercero*

Siva, el destructor. Los símbolos de estos dioses son innumerables. Pues en la universalidad de sus significados comprenden en sí infinitos efectos singulares, en parte referidos a fenómenos naturales particulares —principalmente elementales, tales como, p. ej., Visnú tiene la cualidad de lo ígneo (Léxico de Wilson[252], s. v. 2)—, en parte también espirituales, lo cual siempre fermenta sin ton ni son y lleva a menudo a manifestación para la intuición las figuras más repulsivas.

En este dios triforme se muestra al punto del modo más claro que aquí la figura espiritual todavía no puede presentarse en su verdad, pues lo espiritual no constituye el significado perentorio propiamente dicho. Es decir, esta trinidad de dioses sería espíritu si el tercer dios fuese una unidad concreta y una vuelta a sí desde la diferenciación y la duplicación. Pues, según la verdadera representación*, Dios es espíritu en cuanto estas activas diferenciación y unidad absolutas que en general constituyen el concepto de espíritu. Pero en la Trimurti el tercer dios no es la totalidad concreta, sino él mismo sólo *un* aspecto respecto a los otros dos y por eso igualmente una abstracción, no un retorno en sí, sino sólo un pasar a otro, un transformar, engendrar y destruir. Debe uno por tanto guardarse mucho de querer encontrar la verdad suprema ya en tales primeros barruntos de la razón y querer reconocer ya la trinidad cristiana en esta asonancia, la cual, según el ritmo, contiene en efecto la trinidad, que constituye una de las principales representaciones* del cristianismo.

De Brahma y de la Trimurti la fantasía hindú pasa ahora fantásticamente más allá todavía a un inconmensurable número de dioses multiformes. Pues aquellos significados universales concebidos como lo esencialmente divino pueden

volver a encontrarse en miles y miles de fenómenos ellos mismos personificados y simbolizados como dioses y que, dada la indeterminidad y la desordenada inestabilidad de la fantasía, la cual en sus invenciones no trata nada según su naturaleza propiamente dicha y todo lo disloca, le plantean a una clara comprensión los mayores obstáculos. A estos dioses subordinados a cuya cabeza se encuentra Indra, el aire y el cielo, son primordialmente fuerzas universales de la naturaleza, las estrellas, los ríos, los montes, en los diversos momentos de su actividad, de su mutación, de su influjo benéfico o pernicioso, conservador o destructor, las que les dan el contenido más preciso.

Pero uno de los principales temas de la fantasía y el arte hindúes es el nacimiento de los dioses y de todas las cosas, la teogonía y la cosmogonía. Pues esta fantasía es en general presa del proceso continuo de introducir en medio del fenómeno externo lo más carente de sensibilidad tanto como, a la inversa, de cancelar lo más natural y sensible mediante la abstracción más extrema. De modo análogo se representa** el nacimiento de los dioses a partir de la deidad suprema, y la eficiencia y el ser-ahí de Brahma, Visnú, Siva, en las cosas particulares, en montañas, aguas, acontecimientos humanos. Por un lado semejante contenido puede, pues, alcanzar para sí figura de dioses particulares, pero por otro estos dioses desembocan a su vez en los significados universales de los dioses supremos. Hay gran número e infinita multiplicidad de tales teogonías y cosmogonías. Por tanto, cuando se dice: *así* se han representado* los hindúes la creación del mundo, el nacimiento de todas las cosas, esto nunca puede valer más que o para una secta o para una obra determinada, pues en otras partes lo mismo se encuentra siempre de diferente manera. La fantasía de este pueblo es inagotable en sus imágenes y figuras.

Una de las principales representaciones* que atraviesa los génesis es la intuitivización siempre recurrente de la *generación natural*, en vez de la representación* de una *creación espiritual*. Cuando se está familiarizado con estos modos de concepción, se tiene la clave de muchas representaciones** que pueden confundir enteramente nuestro sentido del pudor, pues la impudicia es llevada al extremo y llega en su sensualidad a lo increíble. Un espléndido ejemplo de este modo y manera de concepción lo ofrece el célebre y conocido episodio del *Ramayana* acerca de la descendencia de Gangá. Esto se cuenta a propósito de la llegada casual de Rama al Ganges. El invernal, helado Himavat, el príncipe de las montañas, había tenido dos hijas con la esbelta Mená, Gangá, la mayor, y la bella Umá, la menor. Los dioses, particularmente Indra, le habían pedido al padre que les enviase a Gangá para poder celebrar los ritos sagrados, y puesto que Himavat se muestra favorable a acceder a su petición, Gangá se eleva hasta los dioses bienaventurados. Sigue ahora la historia posterior de Umá, quien, tras haber llevado a cabo muchos actos admirables de humildad y penitencia, es casada con Rudra, esto es, Siva. De este matrimonio nacen montes agrestes, estériles. Cien años ininterrumpidos pasó Siva yaciendo en abrazo marital con Umá, de modo que los dioses, alarmados ante la potencia procreadora de Siva y llenos de temor por el hijo que había de nacer, le ruegan que dirija su fuerza hacia la tierra. El traductor inglés[253] no ha vertido literalmente este pasaje por apartarse en exceso de toda decencia y pudor. Siva atiende, pues, también el ruego de los dioses, abandona la procreación a fin de no destruir el universo y lanza su semen sobre la tierra; impregnada de fuego, nace la montaña blanca que separa la India de la Tartaria. Pero Umá, colérica y furiosa por ello, maldice a todos los maridos. Éstas son en parte imágenes

horrorosas, grotescas, que repugnan a nuestra fantasía y a todo entendimiento, de modo que, en vez de representarlo** efectivamente, sólo hacen notar lo que por debajo de ellas ha de entenderse. Schlegel[254] no ha traducido esta parte del episodio, sino que sólo cuenta cómo Gangá descendió de nuevo a la tierra. Esto ocurrió del siguiente modo. Un antepasado de Rama, Sagara, tenía un mal hijo, pero 60.000 hijos de una segunda esposa, los cuales vinieron al mundo en una calabaza pero fueron criados con jarras de manteca refinada hasta convertirse en hombres fuertes. Ahora bien, quiso un día Sagara sacrificar un corcel, pero Visnú, transfigurado en serpiente, se lo arrebató. Allá que manda Sagara a los 60.000. Cuando tras grandes fatigas y mucho buscar consiguen acercársele, el soplo de Visnú los reduce a ceniza. Tras larga espera, un nieto de Sagara, Ansumat el resplandeciente, hijo de Asamanja, parte en busca de sus 60.000 tíos y del caballo del sacrificio. Da también efectivamente con el corcel, con Siva y con el montón de cenizas; pero el rey de los pájaros, Garuda, le informa de que sus parientes no volverán a la vida a menos que fluya del cielo sobre el montón de cenizas el río de la santa Gangá. Entonces el bravo Ansumat se somete a las durísimas expiaciones que durante 32.000 años ha de soportar en la cima del Himavat. En vano. Ni sus propias maceraciones ni las de su hijo Dilipa durante 30.000 años surten el menor efecto. Sólo el hijo de Dilipa, el magnífico Bagirata, alcanza el éxito en la gran obra tras penitencias de otros mil años. Entonces se precipita Gangá; pero para que no devaste la tierra, Siva pone ahora debajo su cabeza a fin de que el agua se disperse por sus rizos. Entonces se le exigen a Bagirata nuevas penitencias para que Gangá se libere de estos rizos y pueda seguir su curso. Finalmente mana por seis ríos; el séptimo lo guía Bagirata tras enormes apuros hasta los 60.000, que ascienden al cielo,

mientras el propio Bagirata reina todavía largo tiempo en paz sobre su pueblo.

De índole análoga a las teogonías hindúes son también otras, p. ej., las escandinavas y las griegas. En todas la categoría principal es el procrear y el ser procreado, pero ninguna procede tan desenfrenadamente ni en su mayor parte con tal arbitrio e inconveniencia de invención en sus configuraciones. La teogonía de Hesíodo primordialmente es mucho más perspicua y determinada, de modo que siempre se sabe dónde se está y se reconoce claramente el significado, pues éste destaca más nítidamente y patentiza que la figura y lo externo aparecen en él sólo exteriormente. Comienza[255] con Caos, Erebo, Eros, Gea; Gea produce por sí misma a Urano y con éste procrea luego las montañas, el Ponto, etc., y también a Cronos y a los Cíclopes, los Centimanos, a los que Uranos sin embargo poco después de su nacimiento encierra en el Tártaro. Gea induce a Cronos a castrar a Urano; así sucede; la tierra absorbe la sangre y de ella brotan las Erinnias y los Gigantes, el mar engulle el falo y de la espuma del mar surge Citérea. La consistencia de todo esto es más clara y firme, y tampoco queda en el círculo de meros dioses naturales.

3. *Concepción de la purificación y la penitencia*

Si ahora buscamos un punto de transición al símbolo propiamente dicho, en la fantasía hindú podemos asimismo encontrarlo ya en sus inicios. Pues por muy ocupada que pueda estar la fantasía hindú en elevar la apariencia sensible a un politeísmo que ningún otro pueblo tiene que acusar con la misma desmesura y mutabilidad, sin embargo, por otro lado, en múltiples concepciones y narraciones recuerda siempre

aquella abstracción espiritual del dios supremo, comparado con el cual lo singular, sensible, aparente es concebido como no divino, inadecuado y, por tanto, como algo que debe ser puesto negativamente y superado. Pues precisamente este mudar de un lado en el otro constituye, como ya se dijo al principio, el tipo peculiar y la pendiente falta de reconciliación de la concepción hindú. Su arte tampoco se ha cansado por tanto de configurar de los modos más diversos el autosacrificio de lo sensible y la fuerza de la abstracción espiritual y el abismamiento interno. Tenemos aquí las representaciones** de las largas expiaciones y profundas meditaciones de que dan las más importantes pruebas no sólo los más antiguos poemas épicos, el *Ramayana* y el *Mahabharata*, sino también otras muchas obras de arte poéticas. Semejantes expiaciones son ciertamente emprendidas a menudo por ambición o, si no, al menos por determinados fines que no deben conducir a la suprema y última unificación con Brahma y a la mortificación de lo terrenal y finito —como, p. ej., la adquisición del poder de un brahmán, etc.—; pero, sin embargo, al mismo tiempo siempre está implícita la concepción de que la expiación y la perseverancia en la meditación cada vez más alejada de lo determinado y finito van más allá del nacimiento en un determinado estamento así como del poder de lo sólo natural y de los dioses naturales. Por eso particularmente el príncipe de los dioses, Indra, se opone a los severos penitentes y trata de disuadirlos, o bien, cuando ninguna disuasión surte efecto, llama en su ayuda a los dioses superiores, pues de lo contrario todo el cielo entraría en confusión.

En la representación** de tales penitencias y sus diferentes clases, fases, grados el arte hindú es casi tan inventivo como en su politeísmo, y acomete la tarea de tal invención con gran seriedad.

Esto constituye el punto desde el cual podemos mirar en torno más allá.

C) El simbolismo propiamente dicho

Tanto para el simbólico como también para el arte bello, es necesario que el significado cuya configuración emprende no proceda sólo, como es el caso en lo hindú, de la primera unidad inmediata en su ser-ahí externo, la cual todavía precede a toda separación y diferenciación, sino que el significado devenga para sí *libre* de la figura *inmediatamente* sensible. Esta liberación sólo puede darse en la medida en que lo sensible y natural sea aprehendido e intuido en sí mismo como negativo, como lo que ha de superarse y lo superado.

Sin embargo, se requiere además que la negatividad, que accede a la manifestación como el pasar y el autosuperarse de lo natural, sea asumida y configurada como el *significado absoluto* de las cosas en general, como momento de lo divino. Pero con esto hemos ya abandonado el arte hindú. Pues la fantasía hindú no carece ciertamente de la intuición de lo negativo; Siva es tanto el destructor como el procreador, Indra muere, es más, el tiempo, el aniquilador, personificado como Kala, el temible gigante, destruye todo el universo y a todos los dioses, incluso la Trimurti, la cual igualmente se disuelve en Brahma —tal como el individuo en su identificación con el dios supremo se deja desvanecer a sí y todo su saber y querer—. Pero en estas concepciones lo negativo es en parte sólo un transformar y alterar, en parte sólo la abstracción que deja perderse lo determinado para llegar hasta la universalidad indeterminada y, por tanto, vacía y sumamente carente de contenido. Por el contrario, la

sustancia de lo divino permanece inalteradamente una y la misma en el cambio de figuras, en la transición, en el paso al politeísmo y en la superación de nuevo del mismo en el supremo Dios uno. No es este Dios uno que en sí mismo, como este uno, tiene lo negativo como su propia determinidad, perteneciente necesariamente a su concepto. Igualmente, en la concepción parsi lo portador de corrupción y pernicioso ésta fuera de Ormuz, en Arimán, y produce por tanto sólo una oposición y una lucha que no pertenecen al Dios uno, a Ormuz, como un momento partícipe del mismo.

El siguiente paso que ahora tenemos que dar consiste por tanto en que, por una parte, lo negativo es fijado para sí por la consciencia como lo absoluto, mas, por otra, sólo es contemplado como *un* momento de lo divino, pero como un momento que no sólo es dejado fuera de lo verdaderamente absoluto en otro dios, sino que es atribuido de tal modo a lo absoluto que el verdadero dios aparece como el devenir-negativo *de sí mismo* y, por tanto, tiene lo negativo como su determinación inmanente a él.

Con esta ulterior representación* deviene lo absoluto por vez primera en sí *concreto*, como determinidad de sí en sí mismo, y, por tanto, una unidad en sí cuyos momentos se ofrecen a la intuición como las diferentes determinaciones de uno y el mismo dios. Pues es precisamente a la necesidad de la determinidad del significado absoluto en sí a la que primordialmente se trata ante todo de dar aquí satisfacción. Los significados de que hasta ahora nos hemos ocupado resultaban, debido a su abstracción, lo de todo punto indeterminado y, por tanto, carente de figura, o bien, cuando por el contrario pasaban a la determinidad, coincidían inmediatamente con el ser-ahí natural o entraban en una lucha del configurar que no llevaba a ninguna calma ni reconciliación. Esta doble deficiencia se remedia ahora, tanto

según el proceso interno de pensamiento como según el curso externo de las concepciones de los pueblos, del siguiente modo.

En primer lugar, se establece un vínculo más estrecho entre lo interno y lo externo por el hecho de que toda determinación de lo absoluto es ya en sí un inicio del paso a la exteriorización. Pues todo determinar es diferenciar en sí; pero lo externo como tal está siempre determinado y diferenciado, y por tanto se da un aspecto según el cual lo externo se muestra más correspondiente al significado que en las fases hasta aquí consideradas. Pero la primera determinidad y negación en sí de lo absoluto no puede ser la libre autodeterminación del *espíritu* en cuanto espíritu, sino ella misma sólo la negación inmediata. La negación inmediata y por tanto natural, en su modo más comprehensivo, es la *muerte*. Lo absoluto es por tanto captado ahora de tal modo que tiene que entrar en esto negativo como en una determinación conveniente a su propio concepto y recorrer el camino de la extinción y la muerte. Vemos por tanto cómo surge primero la glorificación de la muerte y del dolor en la consciencia de los pueblos como la muerte de lo sensible feneciente; la muerte de lo natural es sabida como un eslabón necesario en la vida de lo absoluto. Pero lo absoluto, por una parte, para pasar por este momento de la muerte, debe nacer y tener un ser-ahí, mientras que, por la otra, no se queda en el aniquilamiento de la muerte, sino que a partir de ésta se *restaura* de modo más elevado en la unidad positiva en sí. Aquí, por tanto, el morir no es tomado como todo el significado, sino sólo como *un* aspecto del mismo, y lo absoluto es ciertamente captado como un superar su existencia inmediata, como un pasar y expirar[256], pero, a la inversa, también como un retorno a sí mismo, como un resucitar y ser-en-sí-eterno-y-divino a través de este proceso

de lo negativo. Pues la muerte tiene un doble significado: por una parte es la misma expiración inmediata de lo natural, por otra la muerte de lo *sólo* natural y, por tanto, el nacimiento de algo superior, de lo espiritual, para lo que lo meramente natural muere de un modo tal que el espíritu tiene en sí mismo este momento como perteneciente a su esencia.

Pero, ahora bien, por eso, *en segundo lugar*, la figura natural en su inmediatez y existencia sensible no puede ya ser aprehendida como coincidente con el significado en ella atisbado, pues el significado de lo exterior mismo consiste en morir en su ser-ahí real y superarse.

Del mismo modo, *en tercer lugar*, se acaban la mera lucha entre significado y figura y la efervescencia de la fantasía que producía lo fantástico en la India. También ahora el significado sigue ciertamente sin ser con claridad completamente purificada sabido en su pura unidad consigo, *liberada* de la realidad dada, como significado, de modo que pudiera *contraponerse* a su figura intuitivizante. Pero, a la inversa, tampoco la figura singular, en cuanto esta imagen animal singular o esta personificación, acontecimiento, acción humanos, puede llevar a la intuición una existencia de lo absoluto inmediatamente adecuada. Esta mala identidad está ya tan rebasada como todavía no alcanzada esa liberación perfecta. En lugar de ambas se pone aquella clase de representación** que más arriba hemos ya señalado como la *simbólica propiamente dicha*. Por una parte, ésta *puede* ahora aparecer porque lo interior y concebido como significado ya no sólo va y viene, como en lo hindú, de acá para allá, tan pronto sumergiéndose inmediatamente en la exterioridad como retirándose de ésta a la soledad de la abstracción, sino que comienza a afianzarse para sí frente a la realidad meramente natural. Por otra parte, el símbolo *debe* ahora acceder a la configuración. Pues, si bien el significado aquí

plenamente pertinente tiene como su contenido el momento de la negatividad de lo natural, sin embargo lo verdaderamente interno sólo *empieza* a despegarse de lo natural y está por tanto él mismo todavía enredado en el modo externo de apariencia, de manera que en su clara universalidad no puede ya para sí mismo llegar a la consciencia sin figura externa.

Ahora bien, al concepto de aquello que en lo simbólico constituye en general el *significado fundamental*, la *clase de configuración* le corresponde de tal modo que las formas naturales y las acciones humanas determinadas en su peculiaridad singularizada no deben representarse** ni significarse sólo a sí mismas, ni llevar a la consciencia lo divino *inmediatamente* intuible en ellas como dado. Su ser-ahí determinado debe tener en su figura particular sólo cualidades que *aludan* a un más comprehensivo significado afín a ellas. Por eso precisamente aquella dialéctica universal de la vida, el nacer, crecer, fenecer y renacer de la muerte, también constituye en este respecto el contenido adecuado para la forma propiamente hablando simbólica, pues en casi todos los ámbitos de la vida natural y espiritual se encuentran fenómenos que tienen como fundamento de su existencia este proceso y pueden por tanto usarse para la intuitivización de tales significados y la alusión a ellos. Pues entre ambos lados se da de hecho una afinidad efectivamente real. Así, las plantas nacen de su semilla, germinan, crecen, florecen, dan fruto, el fruto se pudre y produce nuevas semillas. De modo análogo, el sol está bajo en invierno, asciende en primavera, hasta que en verano alcanza su cénit y prodiga entonces sus mayores bendiciones o ejerce su destructividad, pero luego de nuevo desciende. También las diversas edades de la vida, la infancia, la juventud, la madurez y la vejez, representan** el mismo proceso general. Pero especialmente, para

particularizar más todavía, aparecen aquí escenarios específicos como, p. ej., el Nilo. Ahora bien, en la medida en que lo meramente fantástico es desplazado por estos rasgos más fundamentales de afinidad y por la mayor correspondencia entre el significado y su expresión, aparece una circunspecta elección de figuras simbolizantes respecto a su adecuación o inadecuación, y aquel infatigable delirio se aquieta en una ponderación más intelectiva.

Vemos por tanto surgir de nuevo una unidad más reconciliada, como la que hallamos en la primera fase, pero con la diferencia de que la identidad entre el significado y su ser-ahí real ya no es una unión *inmediata*, sino *restaurada* a partir de la diferencia y por tanto no previa, sino *producida* por el espíritu. Lo interno en general comienza aquí a madurar en autonomía y a devenir consciente de sí, y busca su contraimagen en lo natural, que por su parte tiene una contraimagen igual en la vida y el destino de lo espiritual. De este afán que quiere reconocer un lado en el otro, presentar a la intuición y a la imaginación lo interno mediante la figura externa y mediante lo interno el significado de las figuras externas en la asociación de ambos, surge aquí el irresistible impulso al *arte* simbólico. Sólo allí donde lo interno deviene libre y no obstante conserva el impulso a representarse* en figura real lo que es según su esencia y a considerar esta representación* misma como una obra también exterior, sólo allí comienza el impulso propiamente dicho del arte, principalmente del figurativo. Pues sólo entonces se da la necesidad de dar a lo interno, a partir de la actividad espiritual, una apariencia no sólo *previa*[257], sino igualmente *inventada*[258] por el espíritu. La fantasía se crea entonces una segunda figura, que no vale para sí misma como fin, sino que sólo sirve como intuitivización de un significado afín a ella y que, por tanto, depende de éste.

Esta relación podría ahora pensarse de tal modo que el significado fuese aquello de que parte la consciencia, que sólo entonces se pone en seguida a buscar figuras afines para la expresión de sus representaciones*. Pero no es este el camino del arte propiamente hablando simbólico. Pues su peculiaridad consiste en el hecho de que todavía no penetra hasta la aprehensión de los significados en y para sí, *independientemente* de toda exterioridad. Muy por el contrario, toma su punto de partida de lo dado y del ser-ahí concreto de esto en la naturaleza y el espíritu, y sólo entonces lo amplía a la universalidad de significados cuyo contenido por su parte contiene en sí igualmente una tal existencia real, aunque sólo de índole más limitada y de modo meramente aproximativo. Pero al mismo tiempo no se apodera de estos objetos más que para crear fantásticamente a partir de ellos una figura que en esta realidad particular le haga intuitiva y representativa* a la consciencia aquella universalidad. Por tanto, en cuanto simbólicos, los productos artísticos no tienen todavía la forma verdaderamente adecuada al espíritu, pues el espíritu mismo aquí todavía no es en sí claro ni el espíritu, por tanto, libre; pero al menos son sin embargo configuraciones que en sí mismas muestran al punto que no son sólo escogidas para representarse** únicamente a *sí*, sino que quieren aludir a significados más profundos y comprehensivos. Lo *meramente* natural y sensible se representa* a sí mismo, mientras que la obra de arte simbólica presenta fenómenos naturales o figuras humanas, alude al punto desde sí a otra cosa que, sin embargo, debe tener una afinidad interiormente fundamentada con los productos presentados y una referencialidad esencial a ellos. Ahora bien, la conexión entre la figura concreta y su significado universal puede ser múltiple, tan pronto más exterior y por tanto menos clara, como también no obstante más fundamental, a

saber, cuando la universalidad simbolizante constituye de hecho lo esencial de la apariencia concreta; lo cual facilita mucho, pues, la comprensibilidad del símbolo.

La expresión más abstracta a este respecto es el *número*, que, no obstante, sólo ha de usarse para una alusión más clara, en el caso de que el significado mismo tenga en sí una determinación numérica. Los números siete y doce, p. ej., aparecen con frecuencia en la arquitectura egipcia porque siete es el número de los planetas, doce el de las lunas o de los pies que debe subir el agua del Nilo para ser fecundo. Tal número es considerado entonces como sagrado en cuanto que es una determinación numérica de las grandes relaciones elementales veneradas como las potencias de toda la vida natural. Doce gradas, siete columnas son en tal medida simbólicas. Semejante simbolismo numérico hállase todavía incluso en mitologías más avanzadas. Los doce trabajos de Hércules, p. ej., parecen derivar también de los doce meses del año, pues Hércules aparece ciertamente por una parte como el héroe individualizado de modo completamente humano, pero por otra es también portador de un significado natural simbolizado y es una personificación del curso del sol.

Luego hay ya figuraciones simbólicas *espaciales* más concretas: corredores laberínticos como símbolo de la órbita de los planetas, así como también las danzas tienen en sus intrincaciones el más secreto sentido de imitar simbólicamente el movimiento de los grandes cuerpos elementales.

Más allá, los símbolos son ofrecidos por las figuras *animales*, pero del modo más perfecto por la forma corporal *humana*, que aquí aparece ya elaborada de modo superior y más adecuado, pues en esta fase el espíritu comienza en general a configurarse ya a partir de lo meramente natural en

su existencia más autónoma.

Esto constituye el concepto general del símbolo propiamente dicho y la necesidad de representarlo** del arte. Ahora bien, para comentar las intuiciones más concretas de esta fase, en este primer descenso del espíritu a sí debemos abandonar el Oriente y dirigirnos más hacia el Oeste.

Como símbolo general distintivo de este estadio podemos situar en la cima la imagen del Fénix que se prende fuego pero que resurge rejuvenecido de la muerte en llamas y de las cenizas. Herodoto (II, 73) cuenta que él ha visto este pájaro, al menos en reproducciones, en Egipto, y de hecho son los *egipcios* quienes constituyen el centro de la forma artística simbólica. Sin embargo, antes de pasar a la consideración más precisa, podemos mencionar todavía unos cuantos otros mitos que conforman la transición a ese simbolismo completamente elaborado en todos los aspectos. Son éstos los mitos de Adonis, de su muerte, del lamento de Afrodita por él, los funerales, etc., intuiciones que tienen como patria las costas sirias. El culto a Cibeles entre lo frigios tiene el mismo significado, que todavía resuena también en los mitos de Cástor y Pólux, Ceres y Proserpina.

Como significado aquí se realza y se hace para sí intuitivo primordialmente aquel momento ya mencionado de lo negativo, la muerte de lo natural, en cuanto absolutamente fundamentado en lo divino. De ahí los funerales por la muerte del dios y los desenfrenados lamentos por la pérdida, que, sin embargo, es luego compensada a su vez por el reencuentro, la resurrección, la renovación, de modo que ahora pueden seguir también fiestas de júbilo. A su vez este significado universal tiene luego su sentido natural más determinado. El sol pierde en invierno su fuerza, pero en primavera la recupera y con él la naturaleza su

rejuvenecimiento, muere y renace. Aquí por tanto lo divino personificado como acontecimiento humano encuentra su significado en la vida natural, que, a su vez, es luego, por otra parte, símbolo de la esencialidad de lo negativo en general, tanto en lo espiritual como en lo natural.

Pero el ejemplo cabal de la elaboración del arte simbólico, tanto según su contenido peculiar como según su forma, tenemos que buscarlo en *Egipto*. Egipto es la tierra del símbolo, que se plantea el problema espiritual del autodesciframiento del espíritu, sin llegar efectivamente al desciframiento. Los problemas quedan irresueltos, y la solución que *nosotros* podemos dar sólo consiste, por tanto, en interpretar los enigmas del arte egipcio y sus obras simbólicas como este problema indescifrado por los egipcios mismos. Puesto que de este modo aquí el espíritu se busca todavía en la exterioridad, de la cual luego sale a su vez, y ahora se afana trabajando en incansable laboriosidad para producirse a partir de sí mismo su esencia a través de los fenómenos de la naturaleza tanto como éstos mediante la figura del espíritu para la *intuición* en vez de para el pensamiento, entre los pueblos hasta aquí considerados son los egipcios el pueblo propiamente dicho del *arte*. Pero sus obras siguen siendo misteriosas y mudas, sordas e inmóviles, pues aquí el espíritu mismo todavía no ha encontrado verdaderamente su propia vida interna y no sabe todavía hablar el claro y nítido lenguaje del espíritu. Egipto se caracteriza por el insatisfecho impulso y afán de llevar de modo tan silencioso a la intuición esta lucha misma mediante el arte, de configurar lo interno y de devenir consciente de lo interno suyo tanto como de lo interno en general sólo mediante figuras externas afines. El pueblo de esta maravillosa tierra no era sólo un pueblo agrícola, sino constructor, que roturó el suelo en todos los sentidos, excavó

canales y lagos, y, movido por el instinto del arte, no sólo erigió las más colosales construcciones a la luz del día, sino que también bajo tierra construyó a viva fuerza edificios inconmensurables, de las más grandes dimensiones. Levantar semejantes monumentos fue, como ya cuenta Herodoto, ocupación capital del pueblo y proeza capital de los príncipes. También los edificios de los hindúes son ciertamente colosales, pero sólo en Egipto se hallan en esta infinita multiplicidad.

*1. Concepción y representación** egipcias del muerto; las pirámides*

Ahora bien, por lo que a la concepción artística egipcia en sus aspectos particulares concierne, aquí encontramos por primera vez establecido para sí lo interno frente a la inmediatez del ser-ahí, y ciertamente lo interno como lo negativo de la vitalidad, como lo muerto; no como la negación abstracta del mal, de lo perecedero, como Arimán en oposición a Ormuz, sino en figura ella misma concreta.

a) El hindú no se eleva más que a la abstracción más vacía y, por tanto, igualmente negativa frente a todo lo concreto. En Egipto no se da un tal devenir-Brahma de los hindúes, sino que lo invisible tiene entre ellos un significado más pleno; lo muerto adquiere el contenido de lo vivo mismo. Privado de la existencia inmediata, sin embargo, en su separación de la vida conserva su relación con lo vivo, y deviene autónomo y es conservado en esta figura concreta. Sabido es que los egipcios embalsamaban y veneraban gatos, perros, halcones, icneumones, osos, lobos (Herodoto, II, 67), pero sobre todo a los hombres muertos (Herodoto, II, 86-90). Los honores a los muertos no son entre ellos la sepultura, sino la perenne

conservación como cadáveres.

b) Pero además los egipcios no se quedan en esta perduración inmediata e incluso todavía natural de los muertos. Lo naturalmente conservado es concebido también como duradero en la *representación**. Herodoto dice que los egipcios fueron los primeros que predicaron la inmortalidad del alma humana. Con ellos por tanto aparece también por primera vez de este modo superior la separación de lo natural y lo espiritual, pues lo no sólo natural alcanza para sí una autonomía. La inmortalidad del alma está muy cerca de la libertad del espíritu, pues el yo se concibe como sustraído a la naturalidad del ser-ahí y apoyado en sí; pero este saberse es el principio de la libertad. Ahora bien, no puede ciertamente decirse que los egipcios hayan penetrado completamente hasta el concepto de espíritu libre, y no debemos pensar en esta fe de los egipcios según nuestra manera de concebir la inmortalidad del alma; pero ya tenían la intuición de fijar en su existencia, tanto exteriormente como en su representación*, lo separado de la vida, y con ello hicieron el tránsito de la consciencia a su liberación, aunque no llegaron más allá del umbral del reino de la libertad. Ahora bien, entre ellos esta intuición se amplía, frente al presente de lo efectivamente real inmediatamente, a un reino autónomo de los difuntos. En este Estado de lo invisible tiene lugar, presidido por Osiris como Amentes[259], un juicio de los muertos. El mismo tribunal existe luego igualmente también a su vez en la realidad efectiva inmediata, pues también entre los hombres se enjuiciaba a los muertos y después del fallecimientos de un rey, p. ej., cada cual podía presentar sus quejas.

c) Si además preguntamos por una figura artística *simbólica* de esta representación*, tenemos que buscarla en

los principales productos de la arquitectura egipcia. Nos hallamos aquí ante una arquitectura doble, una de superficie y otra subterránea: laberintos bajo tierra, fastuosas, profusas excavaciones, pasadizos de media hora de recorrido, estancias cubiertas de jeroglíficos, todo elaborado con el mayor esmero; luego, edificadas sobre el terreno, aquellas asombrosas construcciones entre las que han de contarse principalmente las *pirámides*. Durante siglos se han aventurado múltiples hipótesis sobre la determinación y el significado de las pirámides, pero hoy día parece indudable que son recintos para las tumbas de los reyes o de animales sagrados, Apis, p. ej., o gatos, ibis, etc. De este modo, las pirámides nos presentan la imagen simple del arte simbólico mismo; son enormes cristales que esconden en sí algo interno, y de tal modo lo encierran como una figura externa producida por el arte, que resulta que son ahí para esto interno escindido de la mera naturalidad y sólo en relación con lo mismo. Pero este reino de la muerte y de los invisible que aquí constituye el significado tiene sólo *un* aspecto, y ciertamente formal, que pertenece al verdadero contenido artístico, a saber, el de estar apartado del ser-ahí inmediato, y así sólo lo está ante todo el Hades, todavía no una vitalidad, que, aunque exonerada de los sensible como tal, al mismo tiempo es sin embargo igualmente espíritu que es ahí en sí y por tanto en sí libre y vivo. Por eso la figura de tal interior resulta asimismo una forma y una envoltura todavía enteramente externas para el contenido determinado de la misma.

Las pirámides son un tal entorno externo en que algo interno yace oculto.

2. Culto a animales y máscaras de animales

Ahora bien, en la medida en que en general lo interno debe ser intuido como algo dado exteriormente, los egipcios cayeron por el lado opuesto en la veneración de un ser-ahí divino en animales vivos, como el toro, los gatos y otros animales más. Lo vivo es superior a lo externo inorgánico, pues el organismo vivo tiene algo interior a que alude su figura externa pero que sigue siendo algo interno y por tanto misterioso. De modo que aquí el culto a los animales debe mantenerse como la intuición de un interior secreto que, como vida, es una potencia superior a lo meramente exterior. Por supuesto, siempre nos resulta repugnante ver tener por sagrados animales, perros y gatos, en lugar de lo verdaderamente espiritual. Ahora bien, tomada para sí, esta veneración no tiene nada de simbólico, pues en ella el mismo animal vivo efectivamente real, el Apis, p. ej., era venerado como existencia del dios. Pero los egipcios también utilizaron simbólicamente la figura animal. Entonces ésta no vale ya para sí, sino que es rebajada a la expresión de algo más general. Es este el caso del modo más ingenuo en las máscaras de animales, que aparecen particularmente en representaciones** de embalsamamiento, durante el cual las personas que abren el cadáver y extraen las vísceras se pintan con máscaras de animales. Se muestra aquí al punto que una tal cabeza animal no debe anunciarse a sí misma, sino un significado al mismo tiempo diferente de ella, más universal. Además, la figura animal se utilizaba mezclada con la humana; hallamos figuras humanas con cabezas de león que se tienen por figuras de Minerva, también aparecen cabezas de gavilán y las cabezas de Amón conservan los cuernos. No pueden desconocerse aquí las referencias simbólicas. En un sentido análogo es también en gran parte simbólica la escritura jeroglífica de los egipcios, pues o bien busca dar a conocer los significados mediante la reproducción de objetos

efectivamente reales, que no se representan** a sí mismos, sino una universalidad afín a ellos, o bien, más frecuentemente todavía, indica en el elemento llamado fonético de esta escritura cada una de las letras mediante el bosquejo de un objeto cuya letra inicial tiene el mismo sonido fonético que debe expresarse.

3. Simbolismo cabal: Memnones, Isis y Osiris, la Esfinge

En general en Egipto casi cada figura es símbolo y jeroglífico, no se significa a sí misma, sino que alude a otra cosa con la que tiene afinidad y por tanto referencialidad. Pero los símbolos propiamente dichos sólo se dan cabalmente cuando esta referencia es de índole fundamental y profunda. A este respecto sólo quiero hacer mención brevemente de las siguientes concepciones frecuentemente recurrentes.

a) Así como por una parte la superstición egipcia barrunta en la figura animal una interioridad secreta, así por otra encontramos la figura humana de tal modo representada**, que tiene todavía lo interno de la subjetividad fuera de sí y por tanto no puede desplegarse hasta la belleza libre. Particularmente dignos de resaltar son esos colosales *Memnones* que, apoyados en sí, inmóviles, con los brazos pegados al cuerpo, los pies firmemente unidos, rígidos, yertos e inertes, están orientados al sol para esperar de éste el rayo que les toque, anime y haga resonar. Herodoto al menos cuenta[260] que los Memnones resonaban al amanecer. La crítica de mayor altura ha ciertamente puesto esto en duda, pero el hecho de la resonancia ha sido recientemente vuelto a confirmar por franceses e ingleses, y, si no lo producen otros dispositivos, el sonido puede explicarse por que, como les

sucede a los minerales que crepitan al mojarse, el sonido de esas imágenes de piedra se deba al rocío y al frío de la mañana y a los rayos solares que luego caen sobre ellas, con lo cual se producen grietas que vuelven a desaparecer. Pero en cuanto *símbolo* a estos colosos ha de dárseles el significado de que no tienen libremente en sí mismos el alma espiritual y, por tanto, para la animación, en vez de poderla extraer de lo interno que en sí lleva medida y belleza, precisan de la luz desde fuera, la única que les arranca el sonido del alma. El sonido de la voz humana, por el contrario, procede del propio sentimiento y del propio espíritu sin estímulo externo, tal como la eminencia del arte consiste en dejar que lo interno se configure por sí mismo. Pero en Egipto lo interno de la figura humana está todavía mudo y en su animación sólo tiene en cuenta el momento natural.

b) Otro modo ulterior de representación* simbólica son Isis y Osiris. Osiris es engendrado, nace, y Tifón le da muerte, pero Isis busca, encuentra, reúne y entierra los huesos dispersos. Ahora bien, esta historia del dios tiene ante todo como contenido suyo meros *significados naturales*. Por una parte Osiris es el sol y su historia un símbolo de su curso anual, pero por otra significa el crecimiento y decrecimiento del Nilo, que debe traer fecundidad a todo Egipto. Pues en Egipto son frecuentes los años de sequía y en que sólo el Nilo riega la tierra con sus inundaciones. En invierno fluye por su lecho con escasa profundidad pero luego (Herodoto, II, 19), a partir del solsticio de verano, comienza a crecer durante cien días, se desborda y corre ampliamente por el país. Finalmente, debido al calor y a los tórridos vientos del desierto, el agua se seca y vuelve a su cauce. Entonces los sembrados son labrados con poco esfuerzo, brota la más exuberante vegetación, todo germina y madura. El sol y el Nilo, su desfallecimiento y su vigorización, constituyen las potencias naturales del suelo

egipcio que el egipcio se intuitiviza simbólicamente con la historia humanamente configurada de Isis y Osiris. Cuéntase aquí también la representación** simbólica del zodíaco, que está en conexión con el curso del año como el número de los doce dioses con los meses. Pero, a la inversa, Osiris también significa a su vez lo *humano* mismo; se le santifica como instaurador de la agricultura, de la división de los campos, de la propiedad, de las leyes, y su veneración se refiere por tanto igualmente a actividades espirituales humanas que se hallan en la más estrecha comunión con lo ético y jurídico. Asimismo es el juez de los muertos, y con ello cobra un significado que se desliga totalmente de la mera vida natural y en el que comienza a desaparecer lo simbólico, pues aquí lo interno y espiritual mismo deviene contenido de la figura humana, que con ello comienza a representar** lo suyo interno propio. Pero este proceso espiritual toma a su vez igualmente la vida natural exterior como contenido suyo y lo da a conocer de modo exterior: en los templos, p. ej., con el número de escalones, gradas, columnas, en los laberintos con la diversidad de pasadizos, recodos y cámaras. De este modo Osiris es tanto la vida natural como también la espiritual en los diferentes momentos de su proceso y de sus transformaciones, y en parte las figuras simbólicas devienen símbolos para los elementos naturales, en parte las circunstancias naturales mismas no son a su vez más que símbolos de las actividades espirituales y su mutación. Por eso la figura humana tampoco resulta aquí, pues, una mera personificación, ya que aquí lo natural, aunque por una parte aparece como el significado propiamente dicho, por otra deviene a su vez él mismo sólo símbolo del espíritu, y en general ha de desempeñar un papel secundario en esta esfera en que lo interno escapa a la intuición natural. Sin embargo, la forma corporal humana ciertamente se desarrolla de

manera totalmente diferente y muestra ya por tanto el afán por calar en lo interior y espiritual; pero este esfuerzo sólo alcanza de modo imperfecto su meta propiamente dicha, la libertad de lo espiritual en sí. Las figuras siguen siendo colosales, serias, petrificadas; piernas sin libertad ni serena claridad, brazos y cabeza pegados al resto del cuerpo estrecha y firmemente, sin gracia ni movimiento vivo. Sólo a Dédalo[261] se le atribuye el arte de haber separado los brazos y los pies y haberle dado movimiento al cuerpo.

Ahora bien, debido a este simbolismo alternativo, el símbolo en Egipto es al mismo tiempo un todo de símbolos, de modo que lo que una vez aparece como significado es también a su vez empleado como símbolo de un ámbito afín. Esta ambigua asociación de lo simbólico que entrelaza significado y figura, anuncia y apunta en efecto a una multiplicidad y por tanto se aproxima ya a la subjetividad interna, la única que puede tomar muchas direcciones, es la ventaja de estos productos, aunque, por supuesto, su explicación se ve dificultada por la ambigüedad.

Ahora bien, tal significado, en cuyo desciframiento hoy día sin duda se va a menudo demasiado lejos debido a que casi todas las figuras se presentan de hecho inmediatamente como símbolos, podría haber sido también —de la misma manera como intentamos explicárnoslo— para la intuición egipcia misma, claro e inteligible en cuanto significado. Pero los símbolos egipcios, como ya vimos al comienzo, contenían mucho implícita, no explícitamente. Se trata de trabajos emprendidos con la intención de aclararse a sí mismos, pero que se quedan en la aspiración a lo en y para sí claro. En este sentido vemos que las obras de arte egipcias contenían enigmas cuyo correcto desciframiento en parte no sólo se nos escapa a nosotros, sino, la mayoría de las veces, a quienes se

los plantearon a sí mismos.

c) En su misterioso simbolismo, las obras del arte egipcio son por tanto enigmas, el enigma objetivo mismo. Como símbolo de este significado propiamente dicho del espíritu egipcio podemos señalar la *esfinge*. Ésta es, por así decir, el símbolo mismo. En cantidad innumerable, puestas por centenares en filas, se encuentran en Egipto figuras esfíngeas, de la piedra más dura, pulidas, cubiertas de jeroglíficos, de tan colosal tamaño en El Cairo que sólo las garras de león tienen la altura de un hombre. Se trata de cuerpos animales yacentes, en los que como parte superior descolla el cuerpo humano, a veces una cabeza de carnero, pero en su mayoría una cabeza de mujer. El espíritu humano quiere desprenderse de la torpe fortaleza y fuerza de lo animal sin llegar a la perfecta representación** de su propia libertad y de su figura móvil, pues todavía debe permanecer mezclado y asociado con lo otro a sí mismo. Este impulso a una espiritualidad autoconsciente que no se aprehende a partir de sí en la realidad únicamente conforme a ella, sino que sólo se intuye en lo a ella afín y accede a la consciencia en lo que a ella igualmente extraño, es lo simbólico en general, que en este punto culminante deviene enigma.

En este sentido, en el mito griego, que a su vez podemos interpretar simbólicamente, la esfinge aparece como el monstruo que propone el enigma. La esfinge planteaba la célebre pregunta enigmática: ¿Quién es aquel que por la mañana camina a cuatro patas, a mediodía a dos y al atardecer a tres? Edipo halló la sencilla palabra descifradora, el hombre, y derribó a la esfinge de la roca[262]. La adivinación del símbolo reside en el significado que es en y para sí, en el espíritu, tal como la famosa inscripción griega le grita al hombre: ¡Conócete a ti mismo![263]. La luz de la consciencia es

la claridad que deja transparecer nítidamente su contenido concreto a través de la adecuada figura pertinente a él mismo y que sólo se revela a sí misma en el ser-ahí de ésta.

2. El simbolismo de la sublimidad

La claridad carente de enigmas del espíritu que se configura adecuadamente a partir de sí mismo, la cual constituye la meta del arte simbólico, sólo puede por tanto lograrse tomando primero consciencia del significado para sí, separado del mundo fenoménico en su conjunto. Pues la unidad de ambos inmediatamente intuida implicaba la carencia de arte entre los antiguos parsis, la contradicción entre la separación y la sin embargo postulada asociación inmediata producía el simbolismo fantástico de los hindúes, mientras que en Egipto la libre, desligada de lo fenoménico, recognoscibilidad de lo interno y en y para sí significante todavía faltaba también y constituía el fundamento de lo enigmático y oscuro de lo simbólico.

Ahora bien, la primera purificación decisiva y la primera escisión expresa entre lo que es en y para sí y la presencia sensible, es decir, la singularidad empírica de lo externo, ha de buscarse en la *sublimidad*, que eleva lo absoluto por encima de toda existencia inmediata y lleva por tanto a cabo la primeramente abstracta liberación que constituye al menos la base de lo espiritual. Pues el significado así elevado no es todavía aprehendido como espiritualidad concreta, sino que es considerado como lo interno que en sí es y estriba, que es por naturaleza incapaz de encontrar su verdadera expresión en fenómenos finitos.

Kant ha distinguido entre lo sublime y lo bello de modo muy interesante, y lo por él detallado sobre ello en la primera parte de la *Crítica del juicio*, parágrafos 23 [264] y siguientes, conserva todavía su interés, no obstante toda la prolijidad y la subyacente reducción de todas las determinaciones a lo subjetivo, a las facultades del ánimo, la imaginación, la razón, etc. Según su principio general, esta reducción debe reconocerse como acertada en *el* respecto de que la sublimidad —como dice Kant— no está contenida en ninguna cosa de la naturaleza, sino sólo en nuestro ánimo, en cuanto nos hacemos conscientes de ser superiores a la naturaleza en nosotros y por tanto también a la naturaleza fuera de nosotros. En este sentido dice Kant que «lo sublime propiamente dicho no puede contenerse en ninguna forma sensible, sino que sólo afecta a ideas de la razón, que, aunque no es posible ninguna representación** adecuada de ellas, son suscitadas e invocadas en el ánimo precisamente por esa inadecuación que se deja representar** sensiblemente» (*Crítica del juicio*, 3.ª ed., 1799, pág. 77). Lo sublime en general es el intento de expresar lo infinito sin hallar en el ámbito de los fenómenos un objeto que se muestre apropiado para esta representación**. Lo infinito, precisamente por ser expulsado de todo el complejo de la objetualidad para sí como significado invisible, carente de contenido e interiorizado, permanece inefable en su infinitud y sublime por encima de toda expresión mediante lo finito.

Ahora bien, el primer contenido aquí alcanzado por el significado es el de que, frente a la totalidad de lo aparente, se trata de lo *uno* en sí sustancial que como puro pensamiento es sólo para el puro pensamiento. Por eso deja ahora esta sustancia de poder tener en algo exterior su configuración, y en tal medida desaparece el carácter propiamente hablando simbólico. Pero, ahora bien, si esto en sí único debe

presentársele a la intuición, esto sólo es posible porque, en cuanto sustancial, es también captado como el poder creador de todas las cosas en las que por tanto tiene su revelación y apariencia, y, por consiguiente, una relación positiva con ellas. Pero al mismo tiempo es asimismo su determinación que se exprese el hecho de que la sustancia se eleva por encima de los fenómenos singulares como tales así como por encima de su conjunto, con lo cual, pues, en el curso más consecuente, la referencia positiva se transpone en la relación *negativa* de obtener la purificación de lo aparente como algo particular y por tanto tampoco adecuado a la sustancia, en la cual desaparece[265].

Este configurar, a su vez él mismo anulado por lo que expone, de modo que la exposición del contenido se muestra al mismo tiempo como un superar el exponer, es la *sublimidad*, que, por tanto, no podemos, como hace Kant, ubicar en lo meramente subjetivo del ánimo y sus ideas de la razón, sino que debemos concebir fundamentada en la sustancia absoluta una en cuanto contenido que ha de representarse**.

La *subdivisión* de la forma artística de lo sublime puede ahora extraerse igualmente de la doble relación, más arriba indicada, de la sustancia en cuanto significado con el mundo fenoménico.

Lo común en esta referencia, por un lado positiva y por el otro negativa, reside en el hecho de que la sustancia es exaltada por encima del fenómeno singular que debe representarla**, aunque sólo referida a lo aparente en general puede ser expresada, dado que, como sustancia y esencialidad, carece en sí misma de figura y es inaccesible a la intuición concreta.

Como *primer* modo, afirmativo, de concepción podemos

señalar el arte *panteísta*, tal como en parte aparece en la India, en parte en la posterior libertad y mística de los poetas musulmanes persas, y vuelve a encontrarse, con intimidad de pensamiento y de ánimo profundizada, también en el Occidente cristiano.

Según la determinación general, en esta fase la sustancia es intuida como inmanente a todos sus accidentes creados, que por tanto no son todavía rebajados a servir y meramente adornar la glorificación de lo absoluto, sino que se mantienen afirmativamente debido a la sustancia en ellos ínsita, aunque en todo singular sólo debe representarse* y exaltarse lo uno y divino, por lo cual también el poeta que en todo divisa y admira esto uno, y sumerge las cosas tanto como a sí mismo en esta intuición, está en disposición de mantener una relación positiva con la sustancia a que él todo lo asocia.

La *segunda* loa, *negativa*, del poder y la gloria del Dios no la encontramos como la sublimidad propiamente dicha en la poesía hebraica. Esta supera la inmanencia positiva de lo absoluto en los fenómenos creados y aparta para sí la sustancia *una* como el señor del mundo, frente a la cual el conjunto de las criaturas está ahí y respecto a Dios, es puesto como lo en sí mismo impotente y evanescente. Ahora bien si el poder y la sabiduría de lo uno deben acceder a la representación a través de la finitud de las cosas naturales y de los destinos humanos, ahora ya no hallamos ninguna distorsión hindú como la deformidad de lo desmesurado, sino que la sublimidad de Dios se acerca más a la intuición por el hecho de que lo que es ahí, con todo su esplendor, pompa y gloria, es representado** sólo como un accidente instrumental y una apariencia efímera en comparación con la esencia y la estabilidad de Dios.

A) El panteísmo del arte

Hoy día con la palabra panteísmo uno se expone al punto a los más crasos malentendidos. Pues, por un lado, significa «todo» en nuestro sentido moderno: todo y cada uno en su singularidad enteramente empírica; esta caja, p. ej., con todas sus propiedades, de tal color, de tal tamaño, de tal forma, de tal peso, etc., o esa casa, ese libro, ese animal, esa mesa, esa silla, esa estufa, aquella formación nubosa, etc. Ahora bien, si muchos teólogos contemporáneos afirman de la filosofía que de todo, tomado en el sentido de la palabra arriba mencionado, hace Dios, este hecho que se le imputa a la filosofía y la acusación que por tanto se levanta contra ésta son totalmente falsos. Una tal representación* del panteísmo sólo puede nacer en cabezas extraviadas y no se encuentra en ninguna religión, m siquiera entre los iroqueses y los esquimales, ni en ninguna filosofía. En lo que se llama panteísmo el todo no es por tanto esto o aquello singular, sino más bien el todo en el sentido de *todo*, es decir, de lo sustancial uno que es ciertamente inmanente a las singularidades, pero con abstracción de la singularidad y de su realidad empírica de modo que no se pone de relieve o se tiene en mente lo singular como tal, sino el alma universal, o, hablando en términos más populares, lo verdadero y excelente, que también tiene una presencia en esto singular.

Esto constituye el significado propiamente dicho del panteísmo, y únicamente con este significado tenemos que hablar aquí de él. Pertenece primordialmente al Oriente, que concibe el pensamiento de una unidad absoluta de lo divino y de todas las cosas como en esta unidad. Ahora bien, en cuanto unidad y todo, lo divino sólo puede llegar a la consciencia mediante la nueva desaparición de las singularidades

enumeradas en que se expresa como presente. Por una parte por tanto, aquí lo divino es representado* como inmanente a los más diversos objetos y, más precisamente por cierto como lo más sobresaliente y conspicuo entre y en las diversas existencias; pero, por otra parte, puesto que lo uno es esto y esto, y aun esto otro, y opera en todo, precisamente por eso aparecen las singularidades y particularidades como superadas y evanescentes; pues no todo singular es esto uno, sino que lo uno son estas singularidades conjuntas que para la intuición desembocan en el conjunto. Pues si lo uno es, p. ej., la vida, también es a su vez la muerte —y precisamente por eso no sólo la vida—, de modo por tanto que la vida, o el sol, o el mar no constituyen lo divino y uno como vida, mar o sol. Pero al mismo tiempo lo accidental no está todavía puesto aquí, como en la sublimidad propiamente dicha, expresamente como negativo e instrumental, sino que, por el contrario, la sustancia, puesto que es esto uno en todo particular, deviene *en sí* algo particular y accidental; pero, a la inversa —puesto que igualmente cambia y la sustancia no está restringida a un determinado ser-ahí por la fantasía, sino que ésta avanza más allá de toda determinidad para pasar a otra y abandonarla—, esto singular se convierte por su parte, consiguientemente, en lo accidental más allá de lo cual es exaltada y por tanto sublimada la sustancia una.

Un tal modo de concepción tampoco puede por tanto expresarse artísticamente más que a través de la poesía, no de las artes figurativas, que sólo ponen ante los ojos como lo-que-es-ahí y estático lo determinado y singular, de lo cual debe también desistirse ante la sustancia dada en semejantes existencias. Donde el panteísmo es puro, no hay arte figurativo para el modo de representación** del mismo.

1. Poesía hindú

Como primer ejemplo de tal poesía panteísta podemos citar de nuevo la hindú, la cual, junto con el desbordamiento de la fantasía, ha desarrollado también espléndidamente este aspecto.

Los hindúes, como vimos, tienen como deidad suprema la universalidad y la unidad más abstracta, que luego pasan ciertamente a los dioses determinados, la Trimurti, Indra, etc., pero no fijan lo determinado, sino que hacen que los dioses inferiores reviertan igualmente en los superiores, así como éstos en Brahma. Muéstrese ya aquí que esto universal constituye la invariable base una de todo; y si en su poesía los hindúes muestran en efecto la doble tendencia a hiperbolizar la existencia singular, con lo cual ésta en su sensibilidad aparece ya conforme al significado universal, o, a la inversa, a, ante la abstracción *una*, dejar correr de modo enteramente negativo toda determinidad, también en ellos aparece sin embargo, por otra parte, el modo de representación**, más puro, del panteísmo que acaba de indicarse, el cual resalta la inmanencia de lo divino en lo singular para la intuición dado y evanescente. Ciertamente podría quererse encontrar en este modo de concepción una mayor analogía con aquella unidad inmediata del pensamiento puro y de lo sensible con que ya topamos entre los parsis; pero entre los parsis lo uno y excelente, para sí fijado, es ello mismo algo natural, la luz; por el contrario, entre los hindúes lo uno, Brahma, es sólo lo uno carente de figura, que sólo transfigurado en la infinita multiplicidad de los fenómenos del mundo da pie al modo panteísta de representación**. Así, p. ej., de Krisna se dice (*Bagavadgita*, VII, 4 ss.): «Tierra, agua y viento, aire y fuego, el espíritu, el entendimiento y la yoidad son las ocho partes de mi fuerza esencial; pero reconoce en mí otra esencia, superior,

que vivifica a lo terrenal, que sostiene al mundo: en ella tienen el origen todas las esencias; sabe así que yo soy origen y también el aniquilamiento de todo este universo; nada superior hay aparte de mí, a mí está este todo ligado como al hilo las sartas de perlas, yo soy el sabor en lo líquido, yo soy el brillo en el sol y en la luna, la palabra mística en las escrituras sagradas, la virilidad en el hombre, el olor puro en la tierra, el fulgor en las llamas, la vida en todas las esencias, la contemplación en los penitentes, la fuerza vital en lo vivo, la sabiduría en el sabio, el esplendor en lo esplendente; cuantas naturalezas son verdaderas, sean brillantes u oscuras, son por mí, yo no estoy en ellas, sino ellas en mí. Debido a la ilusión de estas tres propiedades, todo el mundo se equivoca y no me reconoce a mí que soy inmutable; pero también la ilusión divina, la Maya, es mi ilusión, difícil de trascender; pero quienes me siguen van más allá de la ilusión.» Aquí una tal unidad sustancial se expresa del modo más chocante, tanto en lo que a la inmanencia en lo dado se refiere como también respecto a la transcendencia más allá de lo singular.

De modo análogo dice Krisna de sí que en todas las diversas existencias él es siempre lo más excelente (X, 21): «Entre las estrellas soy el sol radiante, entre los signos lunares la luna, entre los libros sagrados el libro de los himnos, entre los sentidos lo interno, Meru entre las cumbres de las montañas, entre los animales el león, entre las letras soy la vocal A, entre las estaciones del año la primavera floreciente», etc.

Pero, ahora bien, esta enumeración de lo más excelente, así como el mero cambio de figuras, en las que a la intuición sólo debe llevarse siempre una y la misma cosa, sea cual sea la riqueza de la fantasía que a primera vista parezca también desplegarse en ello, resulta sin embargo, precisamente debido a esta igualdad de contenido, sumamente monótona y en

conjunto vacía y fatigosa.

2. Poesía musulmana

El panteísmo oriental, *en segundo lugar*, ha sido desarrollado de modo superior y subjetivamente más libre en el *mahometismo*, particularmente por los *persas*.

Ahora bien, aquí aparece una relación peculiar principalmente por parte del sujeto poetizante.

a) Puesto que en todo anhela el poeta contemplar lo divino y efectivamente lo contempla, renuncia también a su propio sí, pero por contra aprehende igualmente la inmanencia de lo divino en su interior así ampliado y liberado; y así crece en él esa serena intimidad, esa libre ventura, esa voluptuosa beatitud que es propia del oriental, el cual, es renegando de la propia particularidad, se abisma completamente en lo eterno y absoluto, y en todo reconoce y siente la imagen y la presencia de lo divino. Un tal impregnarse de lo divino y esta ebria vida dichosa en Dios rayan en la mística. A este respecto, ha de elogiarse ante todo a Jalal-ed-Din Rumi[266], de quien Rückert[267] nos ha proporcionado las más bellas pruebas con su admirable dominio de la expresión, que le ha permitido jugar del modo más artístico y libre con palabras y rimas, como hacen igualmente los persas. El amor a Dios, con quien el hombre identifica su sí mismo con la más ilimitada entrega, viéndole a él, el uno, en todos los espacios del mundo, refiriéndolo y reconduciéndolo todo a él, constituye aquí el centro que se expande del modo más amplio en todas las direcciones y regiones.

b) Más aún, mientras en la sublimidad propiamente dicha, como en seguida se mostrará, los mejores objetos y las

configuraciones más exquisitas no son utilizados más que como un mero ornato de Dios y sirven como proclamación de la magnificencia y glorificación del uno, pues sólo se nos presentan ante la vista con el fin de celebrarlo como señor de todas las criaturas, en el panteísmo por el contrario la inmanencia de lo divino a los objetos eleva el ser-ahí mundano, natural y humano mismo a una exquisitez propia, más autónoma. La vida por sí de lo espiritual en los fenómenos naturales y en las relaciones humanas vivifica y espiritualiza a éstos en sí mismos, y fundamenta a su vez una relación peculiar del sentimiento y el alma subjetivos del poeta con los objetos que éste canta. Repleto de esta exquisitez animada, el ánimo está en sí mismo tranquilo, es independiente, libre, autónomo, vasto y grande; y ante esta identidad afirmativa consigo, con la misma tranquila unidad se imagina e instala también ahora en el alma de las cosas, y concrece con los objetos de la naturaleza y su pompa, con la amada, con la taberna, en suma con todo lo digo de loa y amor, en la más dichosa, gozosa intimidad. La intimidad occidental, romántica, del ánimo muestra ciertamente una análoga aclimatación, pero en conjunto, particularmente en el norte, es más desdichada, privada de libertad y anhelante, o bien permanece más subjetivamente recluida en sí misma, haciéndose por ello egoísta y sentimental. Tal intimidad cohibida, triste, se expresa particularmente en las canciones populares de los pueblos bárbaros. La libre intimidad venturosa, por el contrario, es propia de los orientales, principalmente de los persas musulmanes, que abierta y gozosamente entregan todo su sí tanto a Dios como a todo lo digno de loa, pero reteniendo en esta entrega precisamente la libre sustancialidad que saben conservar también en relación con el mundo circundante. Así vemos en el ardor de la pasión la más expansiva dicha y facundia del sentimiento, en las que

con riqueza inagotable resuena en brillantes y espléndidas imágenes la nota constante de la alegría, la belleza y la dicha. Cuando el oriental sufre y es desdichado, lo toma como dictado inalterable del destino y afronta éste seguro de sí, sin abatimiento, sentimentalismo ni ofuscación displicente. En los poemas de Hafiz[268] hallamos bastantes quejas y lamentos sobre la amada, el copero, etc., pero también en el dolor permanece tan impasible como en la dicha. Así, p. ej., en una ocasión dice:

En agradecimiento, ya que la presencia
del amigo te ilumina,
arde como una vela en el sufrimiento
y estate contento.

La vela nos enseña a reír y a llorar, ríe en sereno esplendor a través de la llama, mientras que se funde en lágrimas calientes; al arder expande su sereno resplandor. Éste es también el carácter general de toda esta poesía.

Para citar unas cuantas imágenes más específicas, los persas se ocupan mucho de flores y piedras preciosas, pero primordialmente de la rosa y del ruiseñor. Particularmente corriente entre ellos es la representación** del ruiseñor como prometido de la rosa. Esta animación de la rosa y del ruiseñor aparece con frecuencia, p. ej., en Hafiz: «En agradecimiento, rosa, a que eres la sultana de la belleza», dice, «no desdeñes el amor del ruiseñor». El mismo habla del ruiseñor de su propio ánimo. Por el contrario, cuando en nuestros poemas hablamos de rosas, ruiseñores, vino, ello acontece en sentido totalmente distinto, más prosaico; la rosa nos sirve de adorno: «coronada de rosas», etc., o bien oímos al ruiseñor y sentimos correspondientemente, bebemos vino y le llamamos quitapenas. Pero entre los persas la rosa no es una imagen o un mero adorno, un símbolo, sino que ella misma se le

aparece al poeta como animada, como novia enamorada, y él se sume con su espíritu en el alma de la rosa.

El mismo carácter de espléndido panteísmo muestran también los poetas persas más recientes. El señor von Hammer[269], p. ej., ha informado sobre un poema que, junto con otros regalos, le envió el Sha al Emperador Francisco en 1819. En 33.000 dísticos contiene las gestas del Sha que ha dado su propio nombre a los poemas cortesanos.

c) También Goethe, frente a sus más tristes poemas juveniles y el concentrado sentimiento de éstos, quedó a una edad avanzada prendado de esta amplia serenidad imperturbada, y aun anciano, penetrado por el aliento de Oriente, ha vuelto lleno de inconmensurable dicha, en el ardor poético de la sangre, a esta libertad del sentimiento que ni en la polémica pierde la más hermosa compostura. Las canciones de su *Diván occidental-oriental* no son ni juegos ni insignificantes artificios de sociedad, sino que derivan de un tal sentimiento de libertad y abandono. Él mismo las llama así en una canción a Zuleika:

Poéticas perlas
que a mí en tu pasión
impetuoso oleaje
arrojó a la de la vida
desierta orilla.
Con sutiles dedos
diligentemente recogidas,
sarta con enjoyado
ornamento de oro,

póntelas, le dice a la amada,

¡póntelas en tu cuello,
en tu pecho!,
las gotas de rocío de Alá,
cuajadas en modesta concha.

Para tales poemas era menester un sentido ampliado a la más vasta extensión, cierto de sí en todas las tempestades, de una profundidad y mocedad de ánimo, y

de un mundo de impulsos vitales
que en la plenitud de su ímpetu
presagiaban ya los amores del bulbul [270],
canto estremecedor del alma[271].

3. *Mística cristiana*

Ahora bien, la unidad panteísta puesta de relieve en relación con el *sujeto* que *se* siente en esta unidad con Dios y a Dios como esta presencia en la consciencia subjetiva, produce en general la *mística*, tal como de este modo subjetivo ha llegado a desarrollarse también en el seno del cristianismo. Como ejemplo sólo citaré a Angelus Silesius[272], quien con la mayor audacia y profundidad de intuición y sentimiento expresó el ser-ahí sustancial de Dios en las cosas y la unificación del sí con Dios y de Dios con la subjetividad humana con prodigiosa fuerza mística de representación**. Por el contrario, el panteísmo oriental propiamente dicho destaca más sólo la intuición de *una* sustancia en todos los fenómenos y la entrega del sujeto, que, por tanto, alcanza la máxima dilatación de la consciencia así como, con la total liberación de lo finito, la dicha de abrirse a todo lo más exquisito y óptimo.

B) EL ARTE DE LA SUBLIMIDAD

Pero, ahora bien, la sustancia una que es concebida como el significado propiamente dicho de todo el universo sólo es puesta verdaderamente como *sustancia* cuando de su presencia y realidad efectiva en el cambio de los fenómenos es devuelta a sí como interioridad pura y potencia sustancial, y con ello *autonomizada* frente a la finitud. Sólo con esta intuición de la esencia de Dios como lo sin más espiritual y carente de imagen, *frente a* lo mundano y natural, es lo espiritual completamente despegado de la sensibilidad y la naturalidad, y desligado del ser-ahí en lo finito. Pero, a la inversa, la sustancia absoluta permanece en *relación* con el mundo fenoménico, desde el cual se refleja en sí. Esta relación tiene ahora el aspecto *negativo* más arriba señalado de que todo el ámbito del mundo, no obstante la exuberancia, fuerza y magnificencia de sus fenómenos, es puesto expresamente, respecto a la sustancia, como lo sólo en sí negativo, creado por Dios, sometido al poder de éste y al servicio del mismo. El mundo es por tanto considerado sin duda como una revelación de Dios, y éste mismo es la *bondad* de permitir que lo creado, que en sí no tiene ningún derecho a ser y a referirse a sí, sin embargo prospere, y de darle subsistencia; pero la subsistencia de lo finito carece de sustancia, y, comparada con Dios, la criatura es lo evanescente e impotente, de modo que en la bondad del creador debe al mismo tiempo revelarse su *justicia*, que en lo en sí negativo llama también a manifestación efectivamente real la impotencia de lo mismo y, por tanto, la sustancia como lo único potente. Esta relación, cuando el arte la hace valer como la relación fundamental tanto de su contenido como de su forma, produce la forma artística de la *sublimidad* propiamente dicha. Por supuesto, ha de distinguirse entre belleza del ideal y sublimidad. Pues

en el ideal lo interno penetra la realidad externa, lo interno de la cual es, de modo *tal* que ambos lados aparecen como recíprocamente adecuados y, precisamente por eso, como recíprocamente impregnantes. En la sublimidad, por el contrario, el ser-ahí externo en que la sustancia es llevada a la intuición queda rebajado frente a la sustancia, pues este rebajamiento e instrumentalidad es la única manera en que el arte puede intuitivizar al Dios *uno* para sí carente de figura e inexpresable, según su esencia positiva, por nada mundano y finito. La sublimidad presupone el significado en una autonomía frente a la que lo exterior no puede aparecer más que como sometido, en cuanto lo interno no aparece en ello, sino que va tanto más allá que no accede a representación** más que precisamente este estar o ir más allá.

En el símbolo lo principal era la *figura*. Ésta debía tener un significado, aunque sin poderlo expresar plenamente. A este símbolo y a su contenido indistinto se oponen ahora el *significado* como tal y la clara *comprensión* del mismo; y la obra de arte se convierte ahora en la efusión de la esencia pura en cuanto el significar de todas las cosas, pero de la esencia que pone la inadecuación entre figura y significado, que en el símbolo se daba en sí, como el *significado*, que se eleva por encima de todo lo mundano en lo mundano, de Dios mismo y, por tanto, es sublimado[273] en la obra de arte, la cual no debe expresar más que este significado en y para sí claro. Por tanto, si puede decirse que el arte simbólico es ya en general el arte *sacro*, en cuanto toma lo divino como contenido de sus producciones, el arte de la Sublimidad debe ser llamado el arte sacro como tal, el exclusivamente sacro, pues únicamente a Dios honra.

En conjunto, según su significado fundamental el contenido es aquí todavía más limitado que en el símbolo

propiamente dicho, que se queda en la tendencia a lo espiritual y tiene en sus referencias alternativas una amplia extensión de la transformación de lo espiritual en formaciones naturales y de lo natural en ecos del espíritu.

Esta clase de sublimidad en su primera determinación originaria la hallamos primordialmente en la concepción judía y su poesía sacra. Pues aquí, donde es imposible trazar de Dios una imagen suficiente cualquiera, no puede surgir arte figurativo, sino sólo la poesía de la representación*, que se exterioriza mediante la palabra.

En la consideración más precisa de esta fase pueden establecerse los siguientes puntos de vista generales.

1. Dios como creador y señor del mundo

Esta poesía tiene como su contenido más general a Dios en cuanto señor del mundo a su servicio, no encarnado en lo exterior, sino retraído del ser-ahí mundano a la unidad solitaria. Aquello que en lo propiamente hablando simbólico todavía estaba ensamblado en uno, se disgrega por tanto aquí en los dos lados del abstracto ser-para-sí de Dios y del ser-ahí concreto del mundo.

a) Dios mismo, en cuanto este puro ser-para-sí de la sustancia una, carece en sí de figura y, tomado en esta abstracción, no puede ser puesto al alcance de la intuición. Lo que por tanto la fantasía puede aprehender en esta fase no es el contenido divino según su esencialidad pura, pues este mismo impide la representación** de ello por el arte en una figura adecuada a él. El único contenido que queda es, por tanto, la *referencia* de Dios al mundo por él creado.

b) Dios es el creador del universo. Ésta es la más pura

expresión de la sublimidad misma. En efecto, por primera vez desaparecen ahora las representaciones* de la *procreación* y del mero surgimiento natural de las cosas de Dios, dando lugar al pensamiento de la *creación* por una potencia y una actividad espirituales. «Dijo Dios: ¡Hágase la luz! Y la luz se hizo»[274] lo cita ya Longino[275] como un ejemplo en cualquier caso concluyente de sublimidad. El Señor, la sustancia una, procede ciertamente a la exteriorización, pero la clase de producción es la exteriorización más pura, incluso incorpórea, etérea: la palabra, la exteriorización del pensamiento como la potencia ideal con cuyo mandato de ser-ahí es ahora puesto también efectivamente lo que es ahí con muda obediencia inmediatamente.

c) Sin embargo, Dios no pasa al mundo creado como a su realidad, sino que, por el contrario, permanece retraído en sí, sin que con esta oposición se fundamente un dualismo rígido. Pues lo producido es su obra, la cual no tiene frente a él ninguna autonomía, sino que en general sólo es ahí como la prueba de *su* sabiduría, bondad y justicia. El uno es el señor de todo y no tiene en las cosas naturales su presencia, sino sólo impotentes accidentes que en ellos sólo pueden parecer, pero no hacer que aparezca, la esencia. Esto constituye la sublimidad por lo que a Dios respecta.

2. El mundo finito desdivinizado

Ahora bien, puesto que de este modo, por un lado, el Dios uno es separado de los fenómenos mundanos concretos y fijado para sí, pero, por otro, la exterioridad de lo que es ahí es determinada y relegada en cuanto lo finito, tanto la existencia natural como la humana alcanzan ahora la nueva posición de ser una representación** de lo divino sólo por el

hecho de que su finitud aparece en ellas mismas.

a) Por primera vez por tanto se nos presentan ahora *desdivinizadas* y prosaicas la naturaleza y la figura humana. Los griegos cuentan que cuando los héroes de las expediciones de los Argonautas atravesaron los estrechos del Helesponto, las rocas, que hasta entonces se habían ido abriendo y cerrando estruendosamente como tenazas, de pronto quedaron para siempre arraigadas en el suelo. De modo análogo, aquí en la poesía sacra de la sublimidad, frente a la esencia infinita, se inicia la fijación de lo finito en su determinidad intelectiva, mientras que en la concepción simbólica nada alcanza su sitio justo, pues lo finito muda en lo divino, enteramente lo mismo que esto pasa de sí al ser-ahí finito. Si de los antiguos poemas hindúes pasamos, p. ej., al Antiguo Testamento, nos encontramos en seguida en un terreno enteramente distinto, que, por extraños y diversos de las nuestras que puedan ser las circunstancias, los acontecimientos, las acciones y los caracteres que muestra, sin embargo puede hacerse familiar. De un mundo de delirio y confusión pasamos a relaciones y tenemos ante nosotros figuras que aparecen enteramente naturales y cuyos firmes caracteres patriarcales nos son cercanos en cuanto perfectamente inteligibles en su determinidad y verdad.

b) Para esta concepción, que puede captar la marcha natural de las cosas y hacer valer las leyes de la naturaleza, también el *milagro* recibe ahora por vez primera su lugar. En lo hindú todo es milagro y por tanto nada ya milagroso. En un terreno en que la conexión intelectiva se ve constantemente interrumpida, en que todo está salido de madre y trastornado no puede producirse ningún milagro. Pues lo milagroso presupone la consecuencia intelectiva así como la clara consciencia ordinaria, que sólo llama milagro a una interrupción, operada por poder superior, de esta

conexión habitual. Sin embargo, semejantes milagros no son una expresión propiamente hablando expecífica de la sublimidad, pues tanto el curso habitual de los fenómenos naturales como esta interrupción son producidos por la voluntad de Dios y la obediencia de la naturaleza[276].

c) La sublimidad propiamente dicha debemos por el contrario buscarla en el hecho de que todo el mundo creado aparece en general como finito, limitado, no sostenido y sustentado por sí mismo, y por esta razón no puede ser considerado más que como accesorio glorificante para la loa de Dios.

3. El individuo humano

Este reconocimiento de la nulidad de las cosas y la exaltación y alabanza de Dios son aquello en que en esta fase busca el *individuo humano* su propio honor, su consuelo y su satisfacción.

a) A este respecto los Salmos nos ofrecen ejemplos clásicos de auténtica sublimidad, erigidos en todos los tiempos como un modelo en que se expresa brillantemente y con la más vigorosa exaltación del alma lo que el hombre tiene en sí en su representación* religiosa de Dios. Nada en el mundo puede pretender autonomía, pues todo es y subsiste sólo por el poder de Dios, y es ahí sólo para servir tanto de loa a este poder como de expresión de la insustancial nulidad propia. Por tanto, si en la fantasía de la sustancialidad y su panteísmo encontrábamos una *dilatación* infinita, aquí tenemos que admirar la fuerza de la *exaltación* del ánimo, la cual renuncia a todo para proclamar el poder único de Dios. De excepcional fuerza es a este respecto particularmente el salmo 104[277]: «La luz es el manto en que te envuelves: extiendes el cielo como

un cortinaje», etc. La luz, el cielo, las nubes, las alas, el viento no son aquí nada en y para sí, sino sólo un ropaje externo, un vehículo o un mensajero al servicio de Dios. Luego se elogia la sabiduría de Dios, que todo lo ha ordenado: los manantiales que brotan de las profundidades, las aguas que fluyen entre las montañas, en las que los pájaros del cielo se posan y cantan entre la ramas; la hierba, el vino que alegra el corazón del hombre, y los cedros del Líbano, plantados por el Señor; el mar innumerablemente poblado y donde hay ballenas creadas por Dios para juguetear en él. Y lo que Dios ha creado, también lo conserva, pero: «Si escondes el rostro, desfallecen; si les quitas el alimento, expiran y vuelven al polvo.» [278] De la nulidad del hombre habla más explícitamente el salmo 90, una plegaria de Moisés, el hombre de Dios, cuando, p. ej., dice: «Los dejas pasar como un río y son como un sueño, lo mismo que una hierba que no tarda en marchitarse… y por la tarde es cortada y se seca. Tu cólera hace que así perezcamos y tu furia que tan súbitamente debamos desaparecer.»[279]

b) A la sublimidad liga el hombre por tanto al mismo tiempo el sentimiento de la propia finitud y de la insalvable distancia de Dios.

α) No aparece en consecuencia originariamente en esta esfera la idea de la *inmortalidad*, pues esta idea contiene el presupuesto de que el sí individual, el alma, el espíritu del hombre, es algo que es en y para sí. En la sublimidad sólo el uno es considerado como imperecedero y frente a ello todo lo demás como que nace y perece pero no como libre e infinito en sí.

β) Más aún, el hombre por tanto se aprehende en su *indignidad* frente a Dios su exaltación se da en el temor de Dios, en el estremecimiento ante su cólera y de modo penetrante, sobrecogedor, hallamos descrito el dolor por la

nulidad y en el lamento en el sufrimiento, en el gemido procedente de lo profundo del pecho el grito del alma a Dios.

γ) Por el contrario, si en su finitud el individuo se enfrenta firmemente a Dios esta finitud querida e intencionada deviene el *mal*, que, *como* maldad y pecado pertenece sólo a lo natural y humano, pero no puede encontrar ningún lugar en la sustancia una carente de diferencia, como tampoco el dolor y lo negativo en general

c) Pero, en tercer lugar, dentro de esta nulidad el hombre adquiere sin embargo una posición más libre y más autónoma. Pues, por un lado, en la calma y firmeza sustanciales de Dios respecto a su voluntad y los mandatos de la misma, surge para el hombre la *ley*[280], mientras que, por el otro, en la exaltación se da al mismo tiempo la completa, clara *diferenciación* entre lo humano y lo divino lo finito v lo absoluto y, por consiguiente, el juicio sobre el bien y el mal, y la decisión por uno u otro es transferida al sujeto mismo. La relación con lo absoluto y la adecuación o inadecuación del hombre con ello tiene por tanto también un aspecto que incumbe al individuo y a su comportamiento y obrar propios. En consecuencia, en su recto obrar y en la observancia de la ley hállase al mismo tiempo una referencia *afirmativa* a Dios, y se tiene en general que poner en conexión la circunstancia externa, positiva o negativa de su ser-ahí —bienestar, goce, satisfacción o dolor, desdicha, opresión— con su obediencia interna o con su renitencia a la ley, y aceptar aquélla como favor y recompensa o como prueba y castigo.

3. El simbolismo consciente de la forma artística comparativa

Lo que la sublimidad, a diferencia del simbolismo inconsciente propiamente dicho, ha traído consiste por una parte en la *separación* entre el significado sabido para sí según su interioridad y la concreta apariencia escindida del mismo, por otra en la más o menos directamente enfatizada *no correspondencia* entre ambos, en la cual el significado, en cuanto lo universal, se encumbra por encima de la realidad efectiva singular y su particularidad. Pero en la fantasía del panteísmo, como en la sublimidad, el contenido propiamente dicho, la universal sustancia una de todas las cosas, no podía acceder a la intuición para sí sin referencia al ser-ahí creado —aunque no adecuado a su esencia—. Sin embargo, esta referencia pertenecía a la sustancia misma, la cual en la negatividad de sus accidentes se daba la prueba de su sabiduría, bondad, poder y justicia. Por eso también aquí, en general al menos, la relación entre significado y figura es todavía de índole *esencial y necesaria, y* los dos lados asociados no han devenido todavía mutuamente exteriores en el sentido literal de la palabra. Pero esta exterioridad, puesto que *en sí* está dada en lo simbólico, debe también ser puesta y surge en las formas que tenemos que considerar en el último capítulo del arte simbólico. Podemos llamarlas el simbolismo *consciente* y, más precisamente, la forma artística

comparativa.

Pues por simbolismo consciente ha de entenderse que el significado no sólo es sabido para sí, sino que es *expresamente* puesto como diferente del modo exterior en que es representado**. El significado, así expresado para sí, no aparece entonces —como en la sublimidad— esencialmente en y como el de la figura que de tal modo se le da. Pero la referencia recíproca entre ambos deja ya de ser, como en la fase precedente, una referencia del todo fundamentada en el significado mismo, sino que se convierte en un encuentro, más o menos accidental, que pertenece a la *subjetividad* del poeta, a la profundización de su espíritu en un ser-ahí exterior, a su ingenio, a su invención en general, en la cual él puede, pues, o bien partir de un fenómeno sensible e imaginar[281] por su cuenta un significado espiritual afín, o bien tomar su punto de partida de la representación* efectivamente o también sólo relativamente interna, a fin de figurativizarla[282] o incluso sólo de referir una imagen a otra que comprenda en sí iguales determinaciones.

Esta clase de asociación se distingue por tanto en seguida del simbolismo todavía ingenuo e *inconsciente* por que ahora el sujeto conoce tanto la esencia interna de sus significados tomados por contenido como también la naturaleza de los fenómenos externos de que se sirve comparativamente para la intuitivización más precisa, y yuxtapone ambos con otra intención *consciente* debido a la analogía hallada. Pero la diferencia entre la fase actual y la *sublimidad* ha de buscarse en el hecho de que, por una parte, la separación y la contigüidad del significado y su figura concreta son ciertamente subrayadas explícitamente en la obra de arte misma en menor o mayor grado, pero, por otra, la relación sublime queda completamente abolida. Pues como contenido

ya no se toma lo absoluto mismo, sino cualquier significado determinado y limitado, y dentro de la intencionada escisión de éste respecto a su figurativización se establece una relación que con una comparación consciente hace lo mismo que a su modo perseguía el simbolismo inconsciente.

Pero como *contenido* no puede ya concebirse lo absoluto, el señor uno, en cuanto significado, pues ya mediante la separación entre ser-ahí concreto y concepto y el, aunque sólo comparativo, estar-yuxtapuestos de ambos para la consciencia artística, en la medida en que ésta aprehende esta forma como última y apropiada, se pone en seguida la *finitud*. En la poesía sacra, por el contrario, Dios es lo único significante en todas las cosas, las cuales se evidencian frente a él como pasajeras y nulas. Pero, ahora bien, si el significado debe poder encontrar su imagen análoga y su símil en lo que en sí mismo es *limitado* y finito, tanto más debe ser él mismo de índole *limitada* cuanto en la fase que ahora nos ocupa la imagen —por supuesto exterior a su contenido y sólo arbitrariamente elegida por el poeta— es precisamente considerada como relativamente *conforme* debido a las *analogías* que tiene con el contenido. En la forma artística comparativa, de la sublimidad sólo queda por tanto *el* rasgo de que toda imagen, en vez de representar** la cosa y el significado mismo según su adecuada realidad efectiva, *sólo* debe ofrecer una imagen y símil de ellos.

Por eso esta clase de simbolización como tipo fundamental de enteras obras de arte resulta un género subordinado. Pues la figura sólo consiste en la descripción de un ser-ahí o suceso sensible inmediato del que ha de distinguirse expresamente el significado. Pero en obras de arte conformadas a partir de *un* material y que son en su configuración un todo indiviso, tal comparación sólo puede hacerse valer inicidentalmente como adorno y accesorio, como es el caso, p. ej., en productos

auténticos del arte clásico y romántico.

Si por tanto consideramos toda esta fase como unificación de las dos anteriores en cuanto que comprenden en sí tanto la *separación* entre significado y realidad externa subyacente a la sublimidad, como también la *alusión* de un fenómeno concreto a un significado universal afín, tal como la vimos surgir en el símbolo propiamente dicho, entonces esta unificación no es sin embargo una forma artística superior, sino más bien una concepción, ciertamente clara pero superficial, que, limitada en su contenido y más o menos prosaica en su forma, desciende de la profundidad misteriosamente efervescente del símbolo propiamente dicho tanto como de la cima de lo sublime y se extravía en la consciencia ordinaria.

Ahora bien, por lo que a la *subdivisión* más determinada de esta esfera se refiere, en este diferenciar comparativo que presupone el significado para si y al cual y frente al cual refiere una figura sensible o figurativa, hállase ciertamente casi siempre la relación de que el significado es tomado como lo principal y la configuración como mero revestimiento y exterioridad; pero, al mismo tiempo, aparece la diferencia ulterior de que tan pronto uno como otro de los dos aspectos es colocado *primero* y de él en consecuencia se parte. De este modo, o bien la configuración está ahí como un acontecimiento o fenómeno para sí externo, inmediato, natural, que entonces ostenta un significado universal, o bien el significado es para sí procurado de otra manera y entonces es elegida externamente de donde sea una configuración para él.

A este respecto podemos distinguir dos fases principales.

a) En la *primera*, el *fenómeno concreto*, se extraiga de la naturaleza o de acontecimientos, sucesos y acciones humanos,

constituye por un lado el *punto de partida* y por otro lo importante y esencial para la representación**. Ciertamente es expuesto sólo en vista del significado más general que contiene y a que alude, y sólo es desplegado en la medida en que lo requiere el fin de la intuitivización de este significado en una circunstancia o incidente singular afín; pero la comparación del significado universal y el caso singular no es todavía puesta *explícitamente* de relieve como actividad *subjetiva*, y toda la representación** no quiere ser un mero ornamento en una obra también autónoma sin este adorno, sino que presenta todavía la pretensión de ofrecer para sí ya un todo. Los géneros que aquí se incluyen son la tabula, la parábola, el apólogo, el proverbio y las metamorfosis.

b) En la *segunda* fase, por el contrario, el *significado* es lo primero que ante sí tiene la consciencia, y la imaginativización concreta de aquél solo acompañante y accesorio que no tiene para sí ninguna autonomía, sino que aparece como enteramente subordinado al significado, de modo que ahora también el arbitrio subjetivo de la comparación, que busca exactamente esta y no otra imagen, aparece más precisamente. Este modo de representación** no puede en su mayor parte llevar a obras de arte autónomas y debe por tanto contentarse con la incorporaron de sus formas, en cuanto lo meramente accesorio, a productos diversos del arte. Como géneros principales pueden aquí enumerarse el enigma, la alegoría, la metáfora, la imagen y el

c) *En tercer lugar*, finalmente y a modo de apéndice, podemos también hacer mención del poema didáctico y la poesía descriptiva, pues en estos géneros poéticos se autonomizan para sí por una parte la revelación de la naturaleza universal de los objetos tal como los concibe la consciencia en su claridad intelectiva, por otra la descripción de su apariencia concreta, y por tanto se desarrolla la cabal

separación de aquello que en su unión y auténtica conformación mutua puede dar lugar a verdaderas obras de arte.

Ahora bien, la escisión de los dos momentos de la obra de arte comporta el hecho de que las distintas formas que hallan su lugar en todo este ámbito sólo pertenecen casi por completo al arte oratorio, pues únicamente la poesía puede expresar ta autonomización de significado y figura, mientras que la tarea de las artes figurativas es revelar en la figura externa como tal lo interno de esta.

A. COMPARACIONES QUE PARTEN DE LO EXTERIOR

Con los diversos géneros poéticos que forman parte de esta primera fase de la forma artística comparativa uno se halla todas las veces sumido en la perplejidad y tiene muchas dificultades cuando emprende su ordenación en géneros principales determinados. Pues se trata de híbridos géneros subordinados que no expresan ninguno de los aspectos absolutamente necesarios del arte. En general, sucede por tanto en lo estético lo que en las ciencias de la naturaleza con ciertas clases de animales u otras eventualidades naturales. En ambas esferas la dificultad consiste en el hecho de que es el concepto mismo de naturaleza y arte el que se subdivide y pone sus diferencias. Ahora bien, en cuanto diferencias del concepto, son éstas también las diferencias verdaderamente conformes al concepto y por tanto concebibles, en las cuales semejantes fases de transición no pretenden encajar, pues precisamente son sólo formas deficientes que proceden de una de las fases principales sin poder alcanzar sin embargo la

siguiente. Esto no es culpa del concepto, y si el fundamento de la subdivisión y clasificación quisiera hacerse, no de los momentos *conceptuales* de la cosa misma, sino de tales *géneros accesorios*, entonces precisamente lo inadecuado al concepto sería considerado como el adecuado modo de desarrollo del mismo. Pero la verdadera subdivisión no debe nacer más que del verdadero concepto, y los productos híbridos sólo pueden encontrar su lugar allí donde las formas propiamente dichas, firmemente estables para sí, comienzan a disolverse y a pasar a otras. Éste es el caso aquí respecto a la forma artística simbólica, según nuestro enfoque.

Pero los géneros indicados pertenecen al *pre-arte* de lo simbólico, pues en general son imperfectos y por tanto una *mera* búsqueda del verdadero arte, la cual tiene ciertamente en sí los ingredientes para el auténtico modo de configuración, aunque sólo los aprehende sin embargo en su finitud, separación y mera referencia, y permanece por consiguiente subordinada. Cuando aquí hablamos de fábula, apólogo, parábola, etc., no tenemos por tanto que tratar estos géneros como pertenecientes a la *poesía* en cuanto arte peculiar distinto tanto de las artes figurativas como de la música, sino sólo en el respecto en que tienen una relación con las formas *universales* del arte, y su carácter específico sólo puede explicarse a partir de esta relación, pero no a partir del concepto de los géneros del *arte poético* propiamente dichos: épico, lírico y dramático.

Ahora bien, la articulación más precisa de estos géneros queremos hacerla de tal modo que primero tratemos de la *fábula*, luego de la *parábola*, el *apólogo* y el *proverbio*, para terminar con la consideración de las *metamorfosis*.

1. La fábula

Puesto que hasta aquí sólo se ha hablado siempre de lo formal de la referencia de un significado explícito a su figura, tenemos ahora también que dar cuenta del contenido que se evidencia idóneo para este modo de configuración.

Con respecto a la *sublimidad*, ya veíamos que a la fase actual no le compete ya la intuitivización de lo absoluto y uno en su indiviso poder mediante la nulidad e irrelevancia de las cosas creadas, sino que nos hallamos en la fase de la finitud de la consciencia y por tanto también de la finitud del contenido. Si, a la inversa, pasamos al símbolo propiamente dicho, uno de cuyos aspectos debería igualmente asumir en sí la forma artística comparativa, entonces lo espiritual es lo *interno*, que se contrapone, como ya vimos en la simbolización egipcia, a la figura hasta aquí siempre todavía inmediata, a lo natural. Ahora bien, en cuanto eso natural es dejado y representado* como *autónomo*, es también lo espiritual algo *finitamente determinado*: el *hombre* y sus fines finitos; y lo natural adquiere una referencialidad —teórica no obstante— a estos fines, una alusión y una revelación de éstos para lo mejor y el provecho del hombre. Los fenómenos de la naturaleza, la tempestad, el vuelo de los pájaros, la disposición de las entrañas, etc., son ahora tomados por tanto en un sentido enteramente diferente al de las concepciones de los parsis, de los hindúes o de los egipcios, para los que lo divino todavía está de *tal* modo unido con lo natural que el hombre en la naturaleza deambula por un mundo Heno de dioses y su propio obrar sólo consiste en producir en su actuar la misma identidad, por eso, pues, este obrar, en cuanto adecuado al ser natural de lo divino, aparece él mismo como una revelación y una producción de lo divino en el hombre. Pero cuando el hombre ha retornado a sí y, presintiendo su libertad, se encierra en sí, deviene él mismo fin en su individualidad; obra, actúa, trabaja por su *propia voluntad*, tiene una vida

egoísta y siente en él mismo la esenciabilidad de fines con los que lo natural tiene una referencia exterior. Por eso ahora la naturaleza en torno a él se singulariza y se pone a su servicio, de modo que respecto a lo divino en ella no alcanza ya la intuición de lo absoluto, sino que sólo la considera como un medio por el que los dioses se dan a conocer con vistas a lo mejor para los fines de aquél, pues le desvelan su voluntad al espíritu humano por intermedio de la naturaleza y permiten que los hombres expliquen esta voluntad misma. Aquí se presupone por consiguiente una identidad entre lo absoluto y lo natural, en la cual los fines *humanos* constituyen lo principal. Pero, ahora bien, esta clase de simbolismo no pertenece todavía al arte, sino que sigue siendo religioso. Pues el *vate* emprende aquella interpretación de acontecimientos naturales sólo primordialmente con fines prácticos, sea en interés de individuos singulares respecto a planes particulares o de todo el pueblo respecto a gestas comunes. La poesía, por el contrario, tiene también que reconocer y expresar de una forma teórica más general las situaciones y relaciones prácticas.

Pero lo que aquí debe contarse es un fenómeno natural, una anécdota que contenga una relación particular, un curso que pueda tomarse como símbolo de un significado universal a partir del ámbito del obrar y del impulso humanos, de una doctrina ética, de una máxima de prudencia; de un significado por tanto que tenga como contenido una reflexión sobre el modo y manera en que suceden o debieran suceder las cosas humanas, es decir, los asuntos de la voluntad. Aquí no es ya la voluntad lo que se le revela según su interioridad al hombre a través de acontecimientos naturales y su interpretación religiosa, sino todo un curso enteramente habitual de incidentes naturales de cuya representación** singularizada pueda abstraerse de modo humanamente

inteligible una máxima ética, una advertencia, una doctrina, una regla de prudencia, y que le sea presentada y ofrecida a la intuición por mor de esta reflexión.

Éste es el lugar que podemos aquí asignar a la fábula esópica.

a) En efecto, en su figura originaria la *fábula esópica* es tal aprehensión de una relación o suceso natural entre cosas naturales singulares en general, en su mayor parte entre animales, cuyos impulsos dimanan de las mismas urgencias de la vida que mueven al hombre en cuanto vivo. Aprehendida en sus determinaciones más generales, esta relación o suceso es por tanto de tal índole que también puede aparecer en el ámbito de la vida humana, y sólo por esta referencia adquiere una significatividad para el hombre. De esta determinación se sigue que la auténtica fábula esópica es la representación** de una circunstancia cualquiera de la naturaleza inanimada y animada o de un azar del mundo animal no arbitrariamente tramado, sino asumido según su ser-dado efectivamente real, según fiel observación, y luego contado *de modo tal* que pueda extraerse de ello una doctrina general respecto al ser-ahí humano, y más precisamente al lado práctico de éste, a la prudencia y eticidad del obrar. El *primer* requisito ha de buscarse por tanto en el hecho de que el caso determinado que debe procurar la llamada moraleja no sea sólo *ficticio* y, principalmente, que no sea ficticio *contra* el modo y manera en que semejantes fenómenos existen efectivamente en la naturaleza. Más precisamente y *en segundo lugar*, la narración debe relatar el caso no ya él mismo en su universalidad, sino, como es a su vez típico en todo suceso de la realidad externa, según su singularidad concreta y como un sucedido efectivamente real.

En tercer lugar, esta forma originaria de la fábula le confiere

a ésta finalmente la máxima ingenuidad, pues el fin didáctico y la puesta de relieve de significados universales útiles aparecen entonces sólo como el derivado posterior, pero no como la intención primigenia. Por eso las más atractivas de las llamadas fábulas esópicas serán aquellas que correspondan a dicha determinación y narren acciones, si quiere emplearse ese nombre, o relaciones y sucedidos que o bien tengan a la base el instinto de los animales, o bien expresen una relación natural, o bien puedan en general ocurrir para sí sin ser sólo compuestas por la representación* arbitraria. Pero en tal caso se echa, pues, fácilmente de ver que el «fabula docet» añadido a las fábulas esópicas en su forma actual[283] o bien deslustra la representación**, o bien a menudo es como guitarra en entierro, de modo que más bien podrían con frecuencia deducirse enseñanzas opuestas u otras mejores.

Para ilustrar este concepto de la fábula esópica propiamente dicho pueden citarse unos cuantos ejemplos.

El roble y la caña, p. ej., son embestidos por el viento tempestuoso; la débil caña sólo se dobla, el fuerte roble se quiebra. Éste es un caso que efectivamente tiene que ocurrir con bastante frecuencia cuando la tempestad arrecia; tomado moralmente, se trata de un inflexible hombre de elevado rango contrapuesto a un hombre más humilde que en condiciones de subordinación sabe preservarse mediante la docilidad, mientras que para aquél la obstinación y la terquedad le suponen la ruina. Lo mismo sucede en la fábula de las golondrinas transmitida por Fedro[284]. Las golondrinas ven junto con otros pájaros cómo un agricultor planta las semillas del lino, del que también se extraen las cuerdas para capturar pájaros. Las previsoras golondrinas huyen del lugar; los otros pájaros no se lo creen; se quedan despreocupadamente y son atrapados. También hay aquí en el

fondo un fenómeno natural efectivamente real. Sabido es que en otoño las golondrinas emigran a regiones más meridionales y por tanto se encuentran lejos en la época de la captura de los pájaros. Lo mismo puede decirse de la fábula del murciélago, despreciado de día y de noche porque no pertenece ni al día ni a la noche. A tales prosaicos casos efectivamente reales se les da una interpretación más general en lo humano, tal como también hoy día las personas piadosas saben extraer la moraleja edificante de todo lo que acaece. Pero en tal caso no es necesario que cada vez salte en seguida a la vista el fenómeno natural propiamente dicho. En la fábula de la zorra y el cuervo, p. ej., el hecho efectivamente real no es reconocible a primera vista, aunque no está totalmente ausente pues es propio de los cuervos y las cornejas ponerse a graznar en cuanto ven moverse ante sí objetos, hombres o animales extraños. Análogas circunstancias naturales se hallan en el fondo de la fábula del zarzal que esquilma la lana que por el pasa o lastima a la zorra que busca cobijo en él, del campesino que calienta a una serpiente en el pecho, etc. Se representan** otras anécdotas que pueden acontecer entre los animales: en la primera fábula de Esopo, p. ej., el águila devora las crías de la zorra v junto con la carne del sacrificio robada se lleva consigo una brasa que le incendia su nido Otras por último contienen rasgos de la mitología antigua, como la tabula del geotropo, el águila y Júpiter, donde aparece la coyuntura histórico-natural —dejando de lado que sea efectivamente así o no— de que el águila y el escarabajo ponen huevos en épocas diferentes, pero al mismo tiempo se echa de ver la importancia obviamente tradicional del escarabajo, que sin embargo aquí aparece ya introducida en lo cómico, como más aún ocurre en Aristófanes. Pero, ahora bien, cuántas de estas fábulas se deben al propio Esopo es un cómputo que ya no puede

establecerse aquí con rotundidad, pues sólo unas cuantas, p. ej., la que acabamos de mencionar del escarabajo y el águila, pueden presentarse como esópicas o con la suficiente antigüedad para poder considerarse como esópicas.

De Esopo mismo se dice que fue un esclavo deforme, giboso; su residencia se sitúa en Frigia, en la tierra por la que se pasa de lo inmediatamente simbólico y de la vinculación con lo natural a la tierra en que el hombre comienza a captar lo espiritual y a sí mismo. A este respecto, no contempla ciertamente lo animal y natural en general como los hindúes y los egipcios, como algo para si elevado y divino sino que lo considera con ojos prosaicos cuyas relaciones sólo sirven para representarse la conducta humana; pero sus ocurrencias no pasan sin embargo de ingeniosas, carecen de energía espiritual o de profundidad de penetración e intuición sustancial, de poesía y filosofía. Sus opiniones y enseñanzas evidencian ciertamente ser sensatas y prudentes, pero resultan, por así decir, una cavilación menor que, en vez de crear figuras libres desde un espíritu libre, sólo extrae de materiales dados, previos, de los determinados instintos e impulsos de los animales, de pequeñas anécdotas cotidianas cualquier aspecto ulteriormente utilizable, pues no puede decir abiertamente sus doctrinas, sino que sólo puede darlas a entender ocultas, por así decir en un enigma que, sin embargo, siempre está al mismo tiempo resuelto. Con el esclavo comienza la prosa, y así todo este género es también prosaico.

No obstante, estas antiguas invenciones han circulado en casi todos los pueblos v épocas, y pese a que también todas las naciones que en general conocen fabulas en su literatura pueden vanagloriarse de poseer varios fabulistas, en su mayor parte sin embargo sus poemas son reproducciones de aquellas primeras ocurrencias, sólo que traducidas al gusto respectivo

de cada época; y lo que estos fabulistas han añadido en invenciones al cúmulo heredado ha quedado muy por detrás de aquellos originales.

b) Pero, ahora bien, entre las esópicas se encuentra también una gran cantidad de fábulas de gran precariedad de invención y ejecución, pero sobre todo inventadas meramente con fines didácticos, de modo que los animales o también os dioses no forman parte más que del *revestimiento*. Pero están lejos de violentar la naturaleza animal, como es el caso de las modernas: como las fabulas de Pfeffel[285] de un ratón que en otoño hizo acopio de provisiones, precaución descuidada por otro reducido por tanto a la mendicidad y el hambre; o de la zorra, un sabueso y un lince de quienes se cuenta que se presentaron ante Júpiter con sus talentos unilaterales de la astucia, el fino olfato y la vista aguda, a fin de obtener un reparto parejo de sus dotes naturales, tras cuya concesión, sin embargo, se dice: «La zorra se ha vuelto estúpida, el sabueso ya no sirve para la caza, el lince Argos tiene cataratas.» Que el ratón no almacene frutos, que estos otros tres animales, por azar o por naturaleza, adquieran la uniformidad de esas propiedades, va entera y absolutamente contra la naturaleza y es por tanto insulso. Mejor que estas fábulas es por tanto la de la hormiga y la cigarra, y mejor a su vez que ésta la del ciervo con espléndida cornamenta y finas patas.

En el sentido de tales fábulas se ha habituado en general uno también, pues a representarse* *de tal modo* como lo primero en la fábula la enseñanza, que el sucedido narrado es el mismo *mero* revestimiento y por tanto un acontecimiento enteramente *ficticio* por mor de la enseñanza. Pero tales revestimientos, particularmente cuando el suceso descrito no ha podido en absoluto ocurrir entre animales determinados de acuerdo con su carácter natural, son sumamente insulsos,

invenciones que significan menos que nada. Pues lo ingenioso de una fábula no consiste más que en atribuir a lo que-está-ahí y configurado ya un sentido más general aparte del que inmediatamente tiene. Además, presuponiendo que la esencia de la fábula haya de buscarse en el hecho de que en lugar de hombres actúan y hablan animales, se ha formulado la pregunta por qué constituye lo atractivo de esta permutación. Pero en tal travestimiento de un hombre en animal no puede haber mucho de atractivo si es que debe ser algo más o distinto de una comedia de monos y perros, donde por el contrario, el único interés reside, aparte del espectáculo de la destreza en el amaestramiento, en el contraste entre la naturaleza animal con su aspecto y el obrar humano. Por eso Breitinger [286] cita lo *asombroso* como el aliciente propiamente dicho. Pero en las fábulas originarias la aparición de animales parlantes no es presentada como algo desacostumbrado y asombroso; por eso opina también Lessing que la introducción de animales brinda una gran ventaja para la *inteligibilidad y brevedad* de la exposición por la familiaridad con las propiedades de los animales, la astucia de la zorra, la magnanimidad del león, la voracidad y la brutalidad del lobo, de modo que en lugar de las abstracciones: astuto, magnánimo, aparece al mismo tiempo ante la representación* una imagen determinada. Pero esta ventaja no altera nada esencial en la trivial relación del mero revestimiento, y en conjunto es absolutamente desventajoso presentarnos animales en vez de hombres, pues entonces la figura animal siempre resulta una máscara que *vela* tanto como aclara el significado en lo eme a su *inteligibilidad* concierne.

La fábula más grande de esta especie sería entonces la vieja historia de Reineke el zorro, pero no es una fábula como tal propiamente dicha.

c) Como *tercera* fase podemos en efecto agregar aquí el siguiente modo de tratamiento de la fábula, con el cual sin embargo comenzamos a rebasar el ámbito de la tabula. Lo ingenioso de una fábula radica en general en encontrar entre los múltiples fenómenos naturales casos que puedan servir de corroboración de reflexiones generales sobre el actuar y la conducta humanos, aunque lo animal y lo natural no se desvían de los modos y maneras propios de su existencia. Pero por lo demás la combinación y la referencia entre la llamada moraleja y el caso singular resultan sólo cosa del arbitrio y del ingenio subjetivo, y son, por tanto, *en sí*, sólo cosa de broma. Ahora bien, éste es el aspecto que se presenta para sí en esta tercera fase. La forma de fábula es tomada como broma. Goethe ha hecho de este modo muchos poemas graciosos y talentosos. En el titulado *El gozque*[287], p. ej., se dice:

Cabalgamos de acá para allá
en pos de alegrías y ocupaciones;
pero él siempre nos aúlla por detrás
y ladra con todas sus fuerzas.
Así quiere el lulú de nuestro establo
acompañarnos siempre,
y el fuerte eco de su ladrido
sólo demuestra que cabalgamos.

Pero forma parte de esto que, como en la fábula esópica, las figuras naturales empleadas comparezcan según su carácter peculiar y nos desarrollen en su conducta circunstancias, pasiones y rasgos de carácter humanos que tengan la más estrecha afinidad con los animales. De esta índole es el citado Reineke, que es más un cuento de hadas que una fábula propiamente dicha. El contenido lo ofrece una época de

desorden y desgobierno, de perversión, debilidad, infamia, violencia y arrogancia, de descreimiento en lo religioso, de sólo aparentes autoridad y justicia en lo mundano, de modo que la astucia, la sagacidad y la codicia triunfan en todas las esferas. Se trata de las circunstancias de la Edad Media, tal como se habían desarrollado particularmente en Alemania. Los poderosos vasallos muestran, sí, cierto respeto ante el rey, pero en el fondo cada cual hace lo que quiere, roba, asesina, oprime a los débiles, traiciona al rey, sabe granjearse el favor de la reina, de modo que todo apenas sí tiene coherencia. Éste es el contenido humano, que aquí sin embargo no consiste en una proposición abstracta, sino en una totalidad de circunstancias y caracteres, y se evidencia por su perversión como enteramente idóneo para la naturaleza animal en cuya forma se despliega. Por tanto, nada tiene de molesto que lo encontremos transferido de modo enteramente abierto a lo animal, mientras que el revestimiento tampoco aparece como un caso afín meramente singular, sino que es exonerado de esta singularidad y adquiere una cierta universalidad que nos lo hace intuitivo: así en general ocurre en el mundo. Ahora bien, lo divertido radica en este mismo revestimiento, cuya broma y chanza se mezcla con la amarga seriedad de la cosa, pues lleva a intuición la villanía humana del modo más relevante en la animal, y en lo meramente animal resalta también una gran cantidad de rasgos jocosísimos e historias peculiarísimas, de modo que, pese a toda su acritud, no estamos ante una broma maliciosa y meramente intencionada, sino efectivamente real y tomada en serio.

2. Parábola, proverbio, apólogo

a) La parábola

La *parábola* tiene con la fábula la afinidad general de que toma del ámbito de la vida corriente acontecimientos a los que, no obstante, atribuye un significado superior y más general con el fin de hacer inteligible e intuitivo ese significado mediante esa anécdota, considerada para sí, cotidiana.

Pero, al mismo tiempo, se diferencia de la fábula por el hecho de que no busca tales anécdotas en la naturaleza y en el mundo animal, sino en la conducta *humana* tal como cada cual la ve como familiar y, mediante la alusión a un significado superior, amplía a un interés más general el caso singular escogido, que a primera vista aparece irrelevante según su particularidad.

Ahora bien, con ello, respecto al *contenido*, puede aumentar y profundizarse el alcance y la consistente importancia de los significados, mientras que, respecto a la *forma*, la subjetividad de la comparación deliberada y del subrayado de la enseñanza general comienza igualmente a aparecer en un grado superior.

Como una parábola, ligada todavía a un fin enteramente práctico, puede considerarse el modo y manera en que Ciro (Herodoto, I, 126) incita a los persas a la sublevación. Les escribe a los persas que, provistos de hoces, acudan a un determinado lugar. Allí el primer día les hace roturar con agotador trabajo un campo de zarzales. Pero al otro día, tras haber descansado y haberse bañado, les conduce a un prado y les agasaja ricamente con carne y vino. Luego, una vez se han levantado del banquete, les pregunta qué día, el anterior o el presente, les ha gustado más. Todos votan por el presente, que sólo bien les ha reportado, mientras que el día anterior

había sido de penas y fatigas. Entonces Ciro exclama: «Si me seguís, los días buenos como el de hoy se multiplicarán; pero si no me seguís, os esperan innumerables trabajos como los de ayer.»

De índole afín, aunque, según sus significados, del más profundo interés y de la más vasta universalidad, son las parábolas que hallamos en el Evangelio. La parábola del sembrador, p. ej., es una narración para sí de contenido irrelevante y sólo importante por la comparación con la doctrina del reino celestial. En estas parábolas el significado es siempre una doctrina religiosa con la que las anécdotas humanas en que se representa* se relacionan como en la fábula esópica lo animal con lo humano que constituye su sentido.

De igual amplitud de contenido es la conocida historia de Boccaccio[288] utilizada por Lessing en el *Natán*[289] para su parábola de los tres anillos. También aquí el relato, tomado autónomamente, es totalmente corriente, pero se alude al más amplio contenido, la diferencia y la autenticidad de las tres religiones —la judía, la musulmana y la cristiana—. Precisamente el mismo es el caso, para recordar las más recientes publicaciones en esta esfera, en las parábolas de Goethe. En el *Pastel de gato*[290], p. ej., donde un osado cocinero, a fin de acreditarse también como cazador, disparó, pero, en vez de darle a una liebre, le acertó a un gato, que, no obstante, presentó a la gente condimentado con mucho arte —lo que debe tomarse como alusión a Newton—, la ciencia de la física estropeada por el matemático es siempre al menos algo superior a un gato en vano aderezado como liebre en un pastel. Estas parábolas de Goethe, como lo por él compuesto en el género de la fábula, tienen con frecuencia un tono guasón mediante el cual absolvía por escrito al alma de lo

molesto de la vida.

b) El proverbio

Ahora bien, una fase intermedia en este ámbito la constituye el *proverbio*. Es decir, desarrollados, los proverbios pueden transformarse bien en fábulas, bien en apólogos. Presentan un caso particular en su mayor parte extraído de la cotidianeidad de lo humano, pero que luego ha de tomarse con un significado universal. Por ejemplo: «Una mano lava a la otra», o bien «Que cada cual barra ante su puerta», «Quien a otro fosa cava, dentro acaba», «Una longaniza ásame, y tu sed apagaré», etc. Cuéntanse aquí también los aforismos que en gran cantidad ha compuesto Goethe en nuestros días con gracia infinita y a menudo gran profundidad.

No son éstas comparaciones en que el significado universal y el fenómeno concreto aparezcan distintos y opuestos entre sí, sino que aquél se expresa inmediatamente con éste.

c) El apólogo

En tercer lugar, el *apólogo* puede considerarse como una parábola que no se sirve del caso singular sólo *a modo de símil* para la intuitivización de un significado universal, sino que con este revestimiento mismo presenta y expresa la máxima general, pues ésta se halla efectivamente contenida en el caso singular, el cual sin embargo no es narrado más que como un ejemplo singular. Tomado en este sentido, ha de calificarse de apólogo *El dios y la bayadera* de Goethe[291]. Hallamos aquí la historia cristiana de la Magdalena penitente revestida de modos hindúes de representación*: la bayadera muestra la

misma humildad, la misma fuerza del amor y de la fe, el dios la pone a prueba que ella supera completamente, de modo que ahora llega la exaltación y la reconciliación. En el apólogo la narración es llevada de tal modo que su desenlace ofrece la enseñanza misma sin mera comparación, como, p. ej., en *El desenterrador de tesoros*[292].

De día trabajo, por la noche invitados,
arduas semanas, joviales fiestas
sea en adelante tu lema mágico.

3. *Las metamorfosis*

Lo *tercero* de que, frente a la fábula, la parábola, el proverbio y el apólogo, tenemos que hablar son las *metamorfosis*. Son ciertamente de índole simbólico-mitológica, pero al mismo tiempo contraponen explícitamente lo natural a lo espiritual, pues a algo naturalmente dado, una roca, un animal, una flor, una fuente, le dan el significado de ser una *degradación* y un *castigo* de existencias espirituales: Filomela, las Piérides, Narciso, Aretusa, p. ej., que por una falta, una pasión, un crimen han incurrido en culpa infinita o en un dolor infinito, y han perdido la libertad de la vida espiritual y se han convertido en un ser ahí sólo natural.

Por una parte, por tanto, aquí lo natural no es considerado sólo exterior y prosaicamente como meros montaña, fuente, árbol, sino que se le da un contenido perteneciente a una acción o acontecimiento proveniente del espíritu. La roca no es sólo piedra, sino Níobe que llora por sus hijos. Por otra parte, este acto humano es una culpa cualquiera y la metamorfosis en mero fenómeno natural ha de tomarse como

una degradación de lo espiritual.

Debemos por tanto distinguir muy bien entre estas metamorfosis de individuos humanos y dioses en cosas naturales, y el *simbolismo inconsciente* propiamente dicho. En Egipto, o bien lo divino se intuye inmediatamente en la misteriosa, hermética interioridad de la vida animal, o bien el símbolo propiamente dicho es una figura natural que es *fusionada inmediatamente* con un significado afín más amplio, cuyo adecuado ser-ahí efectivamente real no debe sin embargo constituir, pues el simbolismo inconsciente es un intuir todavía no liberado, ni según la forma ni según el contenido, en lo espiritual. Las metamorfosis, por el contrario, hacen la *diferenciación* esencial entre lo natural y lo espiritual, y constituyen a este respecto el tránsito de lo *simbólico*-mitológico a lo mitológico *propiamente dicho*, si entendemos lo último como que en sus mitos parte ciertamente de su ser ahí natural concreto, el sol, el mar, los ríos, los árboles, la fecundación, la tierra, pero luego escinde expresamente esto meramente natural al extraer el contenido interno de los fenómenos naturales e individualizarlo artísticamente como una potencia espiritualizada en dioses humanamente configurados en lo interno y en lo externo. Tal como Homero y Hesíodo les dieron a los griegos su mitología[293], y no ciertamente como mero significado de los dioses, no como exposición de doctrinas morales, físicas, teológicas o especulativas, sino la mitología como tal, el inicio de una religión espiritual como configuración humana.

En las *Metamorfosis* de Ovidio, aparte del tratamiento enteramente moderno de lo místico, se mezclan entre sí las cosas más heterogéneas; aparte de las transformaciones, que podrían en general considerarse meramente como una *especie* de representación** mística, el punto de vista específico de

esta forma destaca particularmente en aquellas narraciones en que tales configuraciones, que habitualmente se asumen como simbólicas o ya también enteramente como míticas, aparecen transformadas en metamorfosis, y lo unido es llevado a la oposición entre significado y figura y a la transición de lo uno a lo otro. Así, p. ej., el símbolo frigio, egipcio, el lobo, queda tan separado de su significado inmanente que es convertido en una existencia anterior, si no del sol, sí de un rey, y se representa* la existencia lobuna como consecuencia de un acto de aquella existencia humana. Así, también en el canto de las Piérides los dioses egipcios, el carnero, el gato, son representados* como tales figuras animales en las que se han ocultado por miedo los dioses griegos míticos Júpiter, Venus, etc. Pero las Piérides mismas fueron transformadas en urracas como castigo por haber osado desafiar a certamen a las Musas con su canto.

Por otro lado, para una más precisa determinación que porte en sí el contenido constitutivo del significado, las metamorfosis deben también distinguirse igualmente de la *fábula*. Pues en la fábula la asociación de la máxima moral con el acontecimiento natural es un *anodino* vínculo que no resalta en lo natural el valor, diverso del espíritu, de ser algo sólo natural, y sólo así lo acepta en el significado. Aunque hay también fábulas esópicas singulares que con poca alteración devendrían metamorfosis, como, p. ej., la fábula 42, del murciélago, el zarzal y el somorgujo, cuyos instintos se explican por el fracaso en empresas anteriores.

Con esto hemos recorrido este primer anillo de la forma artística comparativa, que toma su punto de partida de lo dado y del fenómeno concreto, para de aquí pasar a un significado más amplio intuitivizado en ellos.

B. Comparaciones que en la figurativización[294] parten del significado

Cuando en la consciencia la separación entre significado y figura es la forma presupuesta dentro de la cual debe producirse la referencia entre ambos, entonces, dada la autonomía tanto de uno como del otro lado, puede y debe partirse, no sólo de lo exteriormente existente, sino asimismo, a la inversa, de lo interiormente dado, las representaciones*, reflexiones, sentimientos y principios generales. Pues esto interior es igualmente, como las imágenes de las cosas externas, algo *dado* en la consciencia, y parte, en su independencia de lo exterior, de sí mismo. Ahora bien, si de este modo el *significado* es el punto de partida, entonces la expresión, la realidad, aparece como el medio, tomado del mundo concreto, para hacer representativo, intuitivo y sensiblemente determinado el significado en cuanto el contenido abstracto.

Pero, como ya vimos antes, en la mutua indiferencia de cada uno de los aspectos respecto al otro, su conexión, en la que ambos son puestos, no es una copertenencia en y para sí necesarias, y la correlación por tanto, puesto que no está objetivamente implícita en la cosa misma, es algo *subjetivamente hecho* que, ahora bien, tampoco esconde ya este carácter subjetivo, sino que lo da a conocer mediante la manera de representación**. La figura absoluta tiene la conexión de contenido y forma, alma y cuerpo, como *animación* concreta, como unión de ambos fundamentada en y para sí tanto en el alma como en el cuerpo, tanto en el contenido como en la forma. Pero aquí el presupuesto es la separación mutua de los lados y, por tanto, su conjunción una vivificación meramente subjetiva del significado por medio de

una figura externa a éste y una interpretación igualmente subjetiva de un ser-ahí real por medio de la referencia de la misma a otras representaciones*, sentimientos y pensamientos del espíritu. Por eso, pues, es también en estas formas donde principalmente se muestra el arte subjetivo del *poeta* en cuanto el hacedor, y principalmente en obras de arte perfectas se puede discernir en este aspecto lo que pertenece a la cosa y a su configuración necesaria, y lo que el poeta ha añadido como adorno y ornamentó. Estos aditamentos fácilmente reconocibles, primordialmente las imágenes, los símiles, las alegorías, las metáforas, son aquello por lo que suele oírse que es sumamente elogiado, donde una parte del encomio debe también recaer en la perspicacia y la picardía, por así decir, para haber descubierto al poeta y haberlo advertido en sus propias invenciones subjetivas. Pero, como ya hemos dicho, en las auténticas obras de arte las formas a que aquí nos estamos refiriendo deben aparecer como un mero accesorio, aunque en poéticas antiguas[295] estas bagatelas se hallan tratadas particularmente como los ingredientes poéticos.

Pero ahora bien, si en un principio los dos lados que han de asociarse son por supuesto recíprocamente indiferentes, sin embargo, para la justificación de la referencia y la comparación subjetivas, la figura debe de modo afín encerrar en sí según el contenido de ella misma las mismas relaciones y propiedades que tiene en si el significado, pues la aprehensión de esta analogía es el único fundamento para la combinación del significado precisamente con esta figura determinada y para la figurativización de aquél por medio de ésta.

Finalmente, puesto que no se parte del fenómeno concreto del que debe abstraerse una universalidad, sino, a la inversa, de esta universalidad misma, que debe reflejarse en una

imagen, el significado alcanza la posición de aparecer ahora también efectivamente como el fin propiamente dicho y de dominar la imagen como su medio de intuitivización.

Como la secuencia más precisa en que podemos hablar de los géneros particulares que en este ámbito han de comentarse, puede de indicarse la siguiente:

en primer lugar, en cuanto sumamente afín a la fase precedente, tenemos que hablar del *enigma*;

en segundo lugar, de la *alegoría*, en la que principalmente viene a aparecer el dominio del significado abstracto sobre la figura externa;

en tercer lugar, de la comparación propiamente dicha: *metáfora, imagen* y *símil.*

1. El enigma

El símbolo propiamente dicho es *en sí* enigmático, por cuanto la exterioridad con que un significado universal debe acceder a la intuición sigue siendo todavía distinta del significado que tiene que representar**, y está por tanto siempre sometido a duda en qué sentido debe tomarse la figura. Pero el enigma pertenece al simbolismo consciente y se distingue al punto del símbolo propiamente dicho por el hecho de que el significado es clara y perfectamente *sabido* por el inventor del enigma, y la figura encubridora por la que debe acertarse aquél está por consiguiente elegida *deliberadamente* para este semiencubrimiento. Los símbolos propiamente dichos son, antes y después, problemas irresueltos, mientras que el enigma está por el contrario en y para sí resuelto, por lo cual tiene toda la razón Sancho Panza cuando dice que prefiere con mucho que le den primero la

solución y luego el enigma[296].

a) Lo *primero* al inventar el enigma, aquello de que se parte, es por consiguiente el sentido sabido, su significado.

b) Pero luego, *en segundo lugar*, se reúnen de modo disparatado y por tanto chocante rasgos característicos y propiedades del mundo externo ya familiar, que, como en la naturaleza y en la exterioridad en general, se hallan dispersamente separados entre sí. Por eso carecen en general de la unidad subjetiva integradora, y su yuxtaposición y asociación deliberadas no tienen en y para sí ningún sentido; aunque, por otra parte, apuntan igualmente una unidad en relación a la cual también los rasgos aparentemente más heterogéneos reciben a su vez sentido y significado sin embargo.

c) Esta unidad, el sujeto de esos predicados dispersos, es precisamente la representación* simple, la palabra resolutiva cuyo reconocimiento o adivinación a partir de este disfraz en apariencia desconcertante constituye el problema del enigma. En relación con esto, el enigma es la argucia consciente del simbolismo que pone a prueba el ingenio de la sagacidad y la agilidad combinatoria, y permite que su modo de representación** se destruya a sí mismo al llevar a la adivinación de lo enigmático.

Esto pertenece por tanto principalmente al arte del discurso, pero también puede encontrar sitio en las artes figurativas, en la arquitectura, la jardinería, la pintura. Según la manifestación histórica, esto se da primordialmente en Oriente, en el período intermedio y de transición del simbolismo más obtuso a la sabiduría y universalidad más conscientes. Pueblos y épocas enteros se han divertido con tales problemas. También desempeña esto un gran papel en la Edad Media entre los árabes, los escandinavos, y en la poesía

alemana, p. ej., en los certámenes líricos de Wartburg. En los tiempos más recientes ha quedado reducido más bien a la conversación y a mero entretenimiento y pasatiempo de sociedad.

Al enigma podemos agregarle ese campo infinitamente amplio de ocurrencias ingeniosas, chocantes, que se desarrollan como juego de palabras y poemas satíricos referidos a cualquier circunstancia, suceso, objeto dados. Aquí se encuentra por un lado cualquier objeto indiferente, por el otro una ocurrencia subjetiva que inopinadamente subraya con notable agudeza un aspecto, una referencia, que antes no aparecía en el objeto tal como éste se presentaba, y pone al mismo, con la nueva significación, bajo otra luz.

2. La alegoría

En esta esfera que parte de la universalidad del significado, lo opuesto al enigma es la *alegoría*. También ésta busca ciertamente poner al alcance de la intuición las propiedades determinadas de una representación* universal por medio de las propiedades afines de objetos sensiblemente concretos, pero no para el semiencubrimiento y los problemas enigmáticos, sino precisamente con el fin inverso de la más completa claridad, de modo que la exterioridad de que se sirve debe ser de la mayor transparencia posible respecto al significado que en ella debe aparecer.

a) Su primera tarea consiste por tanto en personificar y con ello concebir como un *sujeto* circunstancias o propiedades universales abstractas tanto del mundo humano como del natural —la religión, el amor, la justicia, la discordia, la gloria, la guerra, la paz, la primavera, el verano, el otoño, el invierno, la muerte, la fama—. Pero, ni según su contenido ni según su

figura externa, es esta subjetividad verdaderamente en sí misma un sujeto o individuo, sino que sigue siendo la abstracción de una representación* universal que sólo retiene 1 *ά forma vacía* de la subjetividad y, por así decir, no puede llamarse más que un sujeto gramatical. Un ser alegórico, por mucho que pueda dársele figura humana, no lleva ni a la individualidad concreta de un dios griego ni de un santo o de cualquier sujeto real, pues para hacer la subjetividad congruente con la abstracción de su significado debe vaciarse de tal modo que de ella desaparezca toda individualidad determinada. Se dice por tanto con razón que la alegoría es fría y estéril, y que en la abstracción intelectiva de sus significados es también respecto a la invención más una cosa del entendimiento que de la intuición concreta y de la profundidad de ánimo de la fantasía. Poetas como Virgilio tienen por tanto que ver particularmente con seres alegóricos, pues no saben crear dioses individuales como los homéricos.

b) Pero, *en segundo lugar*, los significados de lo alegórico en su abstracción son al mismo tiempo *determinados* y sólo recognoscibles por esta determinidad, de modo que la expresión de tales particularidades, puesto que no está inmediatamente implícita en la representación* en principio sólo *en general* personificada, debe colocarse para sí junto al sujeto en cuanto los predicados explicativos del mismo. Esta separación de sujeto y predicado, universalidad y particularidad, es el segundo aspecto de la frialdad de la alegoría. Ahora bien, la intuitivización de las propiedades más determinadamente denotativas se deriva de las exteriorizaciones, efectos, consecuencias que aparecen a través del significado, cuando éste alcanza realidad efectiva en el ser-ahí concreto, o de los instrumentos y medios de que se sirve en su realización efectivamente real. La lucha y la guerra, p. ej., son denotadas por las armas, lanzas, cañones, tambores,

banderas; las estaciones del año por las flores y los frutos que primordialmente prosperan bajo el influjo favorable de la primavera, el verano, el otoño. Semejantes objetos luego pueden tener a su vez referencias sólo simbólicas, tal como la justicia se reconoce por la balanza y la venda, la muerte por el reloj de arena y la guadaña. Pero, ahora bien, puesto que en la alegoría lo dominante es el significado y a éste se subordina la intuitivización tan abstractamente cuanto ella misma es una mera abstracción, la figura de tales determinidades cobra aquí sólo el valor de un mero *atributo*.

c) De este modo, la alegoría es estéril por ambos lados. Su personificación general es huera, la exterioridad determinada sólo un signo que, tomado para sí, carece ya de significado; y el centro, que debería integrar en sí la multiplicidad de los atributos, no tiene la fuerza de una unidad subjetiva que se configure a sí misma en su ser-ahí real y se refiera a sí, sino que se convierte en una forma meramente abstracta para la que el llenarse de semejantes particularidades degradadas a atributo resulta algo exterior. Por eso tampoco hay que tomar demasiado en serio la autonomía con que la alegoría personifica sus abstracciones y la denotación de las mismas, de modo por tanto que a lo en y para sí autónomo no debería propiamente hablando dársele la forma de un ser alegórico. La Diké de los antiguos, p. ej., no puede decirse que sea una alegoría; es la necesidad universal, la justicia eterna, el sujeto universal, poderoso, la sustancialidad absoluta de las relaciones de la naturaleza y de la vida espiritual, y, por tanto, lo absolutamente autónomo mismo, a lo que los individuos, tanto hombres como dioses, tienen que obedecer. Como ya más arriba hemos señalado, el señor Friedrich von Schlegel ciertamente ha dicho: toda obra de arte debe ser una alegoría; pero esta aseveración es sólo verdadera si no significa más que el hecho de que toda obra de arte debe contener una idea

universal y un significado en sí mismo verdadero. Lo que *nosotros* hemos aquí llamado por el contrario alegoría es un modo de representación** subordinado tanto en el contenido como en la forma, sólo imperfectamente correspondiente al concepto del arte. Pues todo acontecimiento y enredo humano, toda relación, toda situación tiene en sí una cierta universalidad que también puede extraerse como universalidad; pero tales abstracciones ya se tienen también en la consciencia por otra vía, y, en su universalidad prosaica y denotación exterior, a las que sólo lleva la alegoría, el arte nada tiene que ver con ellas.

También Winckelmann escribió sobre la alegoría una obra inmadura[297] en la que compila una gran cantidad de alegorías, pero confundiendo la mayoría de las veces símbolo y alegoría.

Entre las artes particulares en que aparecen representaciones** alegóricas, la poesía comete un error al auxiliarse de tales medios, de los que la escultura por el contrario no siempre puede prescindir, principalmente la moderna, en gran medida retratista y que, para la más precisa denotación de las múltiples referencias del individuo representado, debe servirse de figuras alegóricas. En el monumento a Blücher[298] erigido aquí en Berlín, p. ej., vemos al genio de la gloria, de la victoria, aunque, en lo que se refiere al tratamiento general de la guerra de liberación, esto alegórico se eluda también mediante una serie de escenas singulares como, p. ej., la partida del ejército, la marcha, el retorno triunfal. Pero en conjunto, en las estatuas retrato se recurre con gusto a orlar y dar variedad a la simple estatua con alegorías. Los antiguos por el contrario, en los sarcófagos, p. ej., se servían más de representaciones** mitológicas universales del sueño, la muerte, etc.

En general, la alegoría es más propia del arte romántico medieval que del antiguo, aunque en cuanto alegoría no es nada propiamente hablando romántico. La frecuencia de la concepción alegórica en esta época puede explicarse como sigue. Por un lado, la Edad Media tiene por contenido la individualidad particular con sus fines subjetivos del amor y del honor, sus votos, correrías y aventuras. La multiplicidad de estos numerosos individuos y acontecimientos le da a la fantasía un vasto campo para la invención y el desarrollo de colisiones y soluciones contingentes, arbitrarias. Ahora bien, a las variopintas aventuras mundanas se contrapone lo universal de las relaciones vitales y circunstancias, que no es individualizado como entre los antiguos en dioses autónomos y se presenta por tanto de buen grado y naturalmente para sí aislado en su universalidad junto a esas personalidades particulares y las figuras y vicisitudes particulares de las mismas. Ahora bien, si el artista tiene tales universalidades en su representación* y no quiere revestirlas de la forma contingente que acabamos de describir, sino resaltarlas como universalidades, no le queda más que el modo alegórico de representación**. Lo mismo sucede en el ámbito religioso. María, Cristo, los hechos y destinos de los apóstoles, los santos con sus penitencias y martirios son ciertamente también aquí a su vez individuos enteramente determinados; pero el cristianismo tiene igualmente que ver también con esencialidades espirituales universales que no pueden encarnarse en la determinidad de personas vivas, efectivamente reales, pues éstas deben acceder a la representación** precisamente como relaciones *universales* tales como, p. ej., el amor, la fe, la esperanza. En general, las verdades y los dogmas del cristianismo son para sí conocidos religiosamente, y constituye también uno de los principales intereses de la poesía que estas doctrinas se presenten como

doctrinas *universales*, que la verdad sea sabida y creída como verdad *universal*. Pero entonces la representación** concreta debe resultar lo subordinado y lo exterior al contenido mismo, y la alegoría se convierte en la forma que más fácil y apropiadamente satisface esta necesidad. En este sentido tiene Dante mucho de alegórico en su *Divina comedia*. Así, p. ej., la teología aparece en él fundida con la imagen de su amada, Beatriz. Pero esta personificación fluctúa, y en esto consiste su belleza, entre una alegoría propiamente dicha y una transfiguración de su joven amada. Cuando tenía nueve años la vio por primera vez; no le pareció la hija de un mortal, sino de Dios; su fogosa naturaleza italiana concibió una pasión por ella que nunca se extinguió; y habiendo ella despertado el genio de la poesía en él, éste, después de haber perdido lo más amado con su muerte prematura, levantó en la obra capital de su vida ese maravilloso monumento a esta, por así decir, subjetiva religión interna de su corazón.

3. Metáfora, imagen, símil

El *tercer* anillo después del enigma y la alegoría es lo *figurativo* en general. El enigma todavía encubre el significado para sí sabido, y el revestimiento con rasgos característicos afines, aunque heterogéneos y remotos, no era todavía lo principal. La alegoría, por el contrario, hace hasta tal punto de la claridad del significado el fin predominante, que la personificación y sus atributos aparecen rebajados a meros signos externos. Ahora bien, lo figurativo ensambla esta claridad de lo alegórico con el placer del enigma. El significado claramente presente a la consciencia lo intuitiviza en la figura de una exterioridad afín, de modo por tanto que, sin embargo, no hay ningún problema que descifrar, sino una

figuratividad a través de la cual el significado representado* transparece con toda diafanidad y al punto se revela como lo que es.

a) La metáfora

Por lo que, *en primer lugar*, respecta a la metáfora, ésta ha de tomarse ya *en sí* como un símil, en cuanto que expresa el significado para sí mismo claro en un fenómeno de la realidad efectiva concreta comparable y análogo a aquél. Pero en la comparación como tal ambos, el sentido propiamente dicho y la imagen, están decididamente escindidos, mientras que en la metáfora esta separación, aunque en sí dada, *no está todavía puesta*. Por eso ya Aristóteles[299] distinguió también entre comparación y metáfora diciendo que en la primera se añade un «como» que falta en la segunda. Pues la expresión metafórica menciona sólo *un* aspecto, la imagen; pero en el contexto en que se emplea la imagen el supuesto significado literal es tan próximo que se da al mismo tiempo inmediatamente, como si dijéramos sin separación directa de la imagen. Cuando oímos: «la primavera de estas mejillas», o «un mar de lágrimas», nos es preciso no tomar esta expresión literalmente, sino sólo como una imagen cuyo significado nos lo indica explícitamente el contexto. En el símbolo y en la alegoría la referencia entre el sentido y la figura exterior no es tan inmediata y necesaria. Sólo los adeptos, los iniciados, los instruidos pueden hallar un significado simbólico en los nueve peldaños de una escalera egipcia y cien otras coyunturas, y, a la inversa, sospechar y encontrar también algo místico, simbólico, allí donde no sería necesario buscarlo porque no está dado; como puede también haberle ocurrido más de una vez a mi querido amigo Creuzer, lo mismo que a

los neoplatónicos y a los comentaristas de Dante.

α) El alcance, la heterogénea forma de la metáfora son infinitos, pero su determinación simple. Es una comparación extremadamente breve, pues todavía no contrapone ciertamente entre sí imagen y significado, sino que sólo presenta la imagen, pero elimina el sentido *literal* de ésta y permite conocer claramente al punto, a través del contexto en que aparece, el significado efectivamente supuesto en la imagen misma, aunque no esté explícitamente dado.

Pero, ahora bien, puesto que el sentido así figurado sólo se ilumina a partir del contexto, el significado que se expresa en metáforas no puede pretender tener el valor de una representación** artística autónoma, sino sólo ocasional, de modo por tanto que la metáfora puede acceder a un grado todavía mayor sólo como adorno externo de una obra de arte para sí autónoma.

β) Lo metafórico encuentra su principal aplicación en la expresión verbal, que a este respecto podemos considerar según los siguientes aspectos.

αα) En primer lugar, cada lengua tiene ya en sí misma una gran cantidad de metáforas. Estas proceden del hecho de que una palabra que al principio sólo significa algo enteramente sensible es transferida a lo espiritual. «*Fassen, begreifen*»[300], en general muchas palabras que se refieren al saber, tienen respecto a su significado literal un contenido enteramente sensible, que, sin embargo, luego se abandona y reemplaza por un significado espiritual; el primer sentido es sensible, el segundo espiritual.

ββ) Pero lo metafórico va desapareciendo gradualmente en el uso de una tal palabra, que con el hábito se transforma de una expresión figurada en la literal, pues entonces imagen y significado, debido a la rutina de aprehender en aquélla sólo

éste, ya no se distinguen, y la imagen, en vez de una intuición concreta, sólo nos da inmediatamente el significado abstracto mismo. Cuando, p. ej., debemos tomar «begreifen» en el sentido espiritual, no se nos ocurre seguir pensando en el agarrar sensible con la mano cualquier cosa. En las lenguas vivas es fácil establecer esta diferencia entre metáforas efectivamente reales y ya reducidas por el uso a expresiones literales; en las lenguas muertas, por el contrario, esto es difícil, pues la mera etimología no puede dar aquí la decisión última, en cuanto que no se trata del primer origen y la evolución lingüística en general, sino primordialmente de si en la vida de la lengua misma una palabra que parece descriptiva e intuitivizante de modo enteramente pictórico no había ya perdido este su primer significado sensible y el recuerdo del mismo en el uso como espiritual, y lo había superado en el significado espiritual.

γγ) Si es este el caso, es necesaria la invención de nuevas metáforas sólo explícitamente construidas por la fantasía poética. Una de las principales tareas de esta invención consiste, *en primer lugar*, en transferir los fenómenos, actividades, circunstancias de una esfera superior, de modo intuitivizador, al contenido de un ámbito inferior, y representar** significados de esta especie subordinada en la figura y la imagen de la superior. Lo orgánico, p. ej., es en sí mismo de valor superior a lo inorgánico, y presentar lo muerto con la apariencia de lo vivo eleva la expresión. Así dice ya Firdusi: «El filo de mi *espada devora* los sesos del león y *bebe* la oscura sangre del valiente». En un grado más elevado sucede lo mismo cuando lo *natural* y sensible es figurativizado en forma de fenómenos *espirituales*, y es con ello enaltecido y ennoblecido. En este sentido, nos resulta muy rutinario hablar de «*risueñas* vegas», «sangre *colérica*», o decir como Calderón: «Las olas *gimen* bajo la pesada carga de

las naves»[301]. Lo que sólo conviene a lo humano se usa aquí como expresión de lo natural. También poetas romanos se sirven de esta clase de metáforas, como, p. ej., Virgilio (*Geórgicas*, III, 132): «Cum graviter tunsis gemit area frugibus»[302].

Luego, a la inversa, *en segundo lugar*, la imagen de objetos naturales pone asimismo al alcance de la intuición algo espiritual.

Sin embargo, semejantes figurativizaciones pueden fácilmente degenerar en lo preciosista, rebuscado o poco serio si lo en y para sí carente de vida aparece además como personificado y se le atribuyen con toda seriedad tales actividades espirituales. Particularmente los italianos se han entregado a semejantes juegos de prestidigitación; tampoco Shakespeare está enteramente libre de ellos, cuando, p. ej., en *Ricardo II* (acto IV, escena 2), le hace decir al rey al despedirse de su esposa: «Porque los tizones insensibles simpatizarán con los apesarados acentos de tu movible lengua y hallarán lágrimas para extinguir el fuego por compasión. Y algunos llevarán luto en sus cenizas, otros se revestirán de carbón, en señal de duelo por la deposición de un rey legítimo»[303].

γ) Finalmente, por lo que al fin y al interés de lo metafórico se refiere, la palabra literal es una expresión para sí inteligible y la metáfora otra, y puede por tanto preguntarse: ¿por qué esta expresión duplicada? o, lo que es lo mismo, ¿por qué lo metafórico, que en sí mismo es dualidad? Se dice habitualmente que las metáforas se emplearían por mor de una representación** poética más vivaz, y esta vivacidad es particularmente recomendada por Heyne. Lo vivaz consiste en la intuitividad como representabilidad* determinada que sustrae a la siempre general palabra a su mera indeterminidad y la sensibiliza figurativizándola. Por supuesto, las metáforas

implican una mayor vivacidad que las expresiones literales habituales; pero la verdadera vida no debe buscarse en las metáforas singularizadas o puestas en serie, cuya figuratividad puede a menudo entrañar ciertamente una relación que introduzca felizmente en la expresión una claridad al mismo tiempo intuitiva y una determinidad superior, pero que igualmente, cuando cada momento de detalle es figurativizado para sí, no hace al todo sino pesado y sofocado con el peso de lo singular.

Como sentido y fin de la dicción metafórica en general ha de considerarse por tanto, como más precisamente trataremos en la comparación, la necesidad y el poder del espíritu y del ánimo, que no se satisfacen con lo simple, lo habitual, lo trillado, sino que van más allá para pasar a lo otro, demorarse en lo diverso y ensamblar en uno lo doble. Este enlace mismo tiene a su vez un fundamento múltiple.

αα) En primer lugar, el fundamento del *reforzamiento*, pues ánimo y pasión, en sí mismos plenos y turbulentos, por una parte llevan a la intuición esta fuerza mediante exageración sensible, por otra quieren expresar la propia agitación y autoafirmación en múltiples representaciones* mediante este equivalente traspolarse a múltiples fenómenos afines y moverse en las imágenes más dispares. En *La devoción de la Cruz* de Calderón, p. ej., Julia, al ver el cadáver de su hermano recién muerto y en presencia de su amante, Eusebio, el asesino de Lisardo, dice:

Quisiera cerrar los ojos
a aquesta sangre inocente,
que *está pidiendo* venganza,
desperdiciando *claveles*:
y quisiera hallar disculpa e
n las lágrimas que viertes;
que al fin heridas y ojos
son *bocas* que nunca mienten[304].

Mucho más apasionadamente retrocede Eusebio ante la mirada de Julia cuando ésta accede finalmente a entregarse a él, exclamando:

Llamas arrojan tus ojos,
tus suspiros son de *fuego*,
un *volcán* cada razón,
un *rayo* cada cabello,
cada palabra es mi *muerte*,
cada regalo un *infierno*:
tantos temores me causa
la Cruz que he visto en tu pecho[305].

Se trata de la conmoción del ánimo que, en lugar de lo inmediatamente intuido, pone al punto otra imagen y difícilmente puede terminar con este buscar y encontrar modos de expresión de su vehemencia siempre nuevos.

ββ) Un *segundo* fundamento para lo metafórico reside en el hecho de que el espíritu, cuando su conmoción interna lo sume en la contemplación de objetos afines, quiere al mismo tiempo librarse de la exterioridad de los mismos, por cuanto *se* busca en lo externo, lo espiritualiza y, configurándose a sí y su pasión como la belleza, demuestra la fuerza para llevar a

representación** también su elevación por encima de ello.

γγ) Pero, *en tercer lugar*, la expresión metafórica puede igualmente derivar del placer meramente lujurioso de la fantasía que no puede presentar un objeto en su figura peculiar ni un significado en su simple carencia de imagen, sino que demanda sobre todo una intuición concreta afín; o bien del ingenio de un arbitrio subjetivo que, para huir de lo habitual, se entrega al estímulo picante que no se ha satisfecho antes de llegar al descubrimiento de rasgos afines en lo aparentemente más heterogéneo y, por tanto, a la combinación sorprendente de lo más remoto.

Cabe aquí señalar que no puede distinguirse entre *estilo prosaico* y *poético* tanto como entre estilo *antiguo* y *moderno* por la preponderancia de la expresión literal o metafórica. No sólo los filósofos griegos, como Platón y Aristóteles, o los grandes historiadores y oradores, como Tucídides y Demóstenes, sino también los grandes poetas, Homero, Sófocles, se quedan en conjunto casi siempre en las expresiones literales, aunque en ellos también aparecen símiles. Su rigidez y consistencia plástica no tolera una mezcla como la que contiene lo metafórico, ni les permite apartarse, por no llegar o por ir demasiado lejos, del elemento idéntico y de la fusión simplemente conclusa, perfecta, para espigar aquí y allá así llamadas flores expresivas. Pero la metáfora es siempre una interrupción del curso de la representación* y una constante dispersión, pues suscita y yuxtapone imágenes no inmediatamente pertenecientes a la cosa y al significado y que asimismo pasan por tanto también de éstos a lo afín y heterogéneo. Los antiguos se mantuvieron alejados del uso excesivamente frecuente de las metáforas, en prosa por la infinita claridad y ductilidad de su lengua, en poesía por su sosegado y perfecto sentido configurativo.

Es por el contrario particularmente Oriente, especialmente la poesía musulmana tardía por un lado y la moderna por el otro, el que se sirve y aun tiene necesidad de la expresión figurada. Shakespeare, p. ej., es muy metafórico en su dicción; también a los españoles, que en ello se han descaminado hasta la exageración y la aglomeración del peor gusto, les encanta lo florido; y también a Jean Paul; a Goethe, en su uniforme y clara intuitividad, menos. Pero Schiller es incluso en la prosa muy rico en imágenes y metáforas, lo cual en él deriva más de su esfuerzo por expresar para la representación* profundos conceptos sin llegar a la expresión propiamente hablando filosófica del pensamiento. Ahí ve y encuentra, pues, la unidad especulativa en sí racional su contraimagen en la vida dada.

b) La imagen

Entre la metáfora por un lado y el símil por el otro puede ponerse la *imagen*. Pues ésta tiene con la metáfora tan precisa afinidad, que propiamente hablando no es más que una metáfora *por extenso*, la cual por tanto ahora adquiere a su vez gran semejanza también con la comparación, aunque con la diferencia de que en lo figurativo como tal el significado no es para sí mismo puesto aparte ni contrapuesto a la exterioridad concreta con él explícitamente comparada. La imagen se da particularmente cuando dos fenómenos o circunstancias tomados para sí más bien *autónomos* son puestos en uno, de modo que una circunstancia ofrece el significado que la imagen de la otra hace aprehensible. Lo primero, la determinación fundamental, constituye aquí por consiguiente el *ser-para-sí*, la *separación* de las distintas esferas de las que se extrae el significado y su imagen; y lo común, las

propiedades, relaciones, etc., no son, como en el símbolo, lo universal y sustancial indeterminado mismo, sino la existencia concreta firmemente determinada tanto por un lado como por el otro.

α) A este respecto, la imagen puede tener como significado suyo toda una serie de circunstancias, actividades, producciones, modos de existencia, etc., e intuitivizar éstos mediante una serie similar de una esfera autónoma pero afín, sin llevar al lenguaje el significado como tal dentro de la imagen misma. De esta índole es, p. ej., el poema de Goethe *El canto de Mahoma*[306]. Aquí, en la imagen de una fuente entre rocas que con frescura juvenil se precipita por encima de las peñas en las profundidades, entra en el llano acompañada por cantarinas fuentes y arroyos, absorbe ríos hermanos, da nombre a las tierras, ve surgir ciudades a su paso, hasta que lleva todas estas magnificencias, sus hermanos, sus tesoros, sus hijos, con el corazón trémolo de alegría, hasta el genitor que aguarda, sólo el título anuncia que en esta dilatada y espléndida imagen de un caudaloso río se nos está representando** excelentemente la audaz aparición de Mahoma, la rápida difusión de su doctrina, la intencionada acogida de todos los pueblos en la fe *una*. De análoga índole son muchas de las xenias de Goethe y de Schiller, epigramas en parte amargos, en parte en broma, dirigidos al público y a los autores. Así, p. ej., se dice:

En silencio hemos amasado salitre, carbón y azufre,
hemos horadado cañas, ¡disfrutad ahora de los fuegos de artificio!

Algunos suben como globos luminosos y otros explotan,
muchos también los lanzamos por juego, para deleite de la vista.

Muchas son de hecho flechas incendiarias e hicieron mucha mella —para el infinito regocijo de la mejor parte del público, que se alegró cuando a la gentuza mediocre y vil, durante mucho tiempo situada en los más altos lugares y cuyas palabras gozaban de gran resonancia, se les tapó la boca y se les dio un baño de agua fría—.

β) En estos últimos ejemplos, sin embargo, se muestra ya un *segundo* aspecto que ha de subrayarse respecto a lo figurativo, a saber. El contenido es aquí un sujeto que actúa, produce objetos, vive circunstancias y es *figurativizado* no como *sujeto*, sino según lo que hace, produce o enfrenta. El mismo en cuanto sujeto, por el contrario, es presentado sin imágenes, y sólo sus acciones y relaciones literales reciben la forma de la expresión figurada. También aquí, como en la imagen en general, no es *todo* el significado lo que se separa de su revestimiento, sino que únicamente el sujeto es resaltado para sí, mientras que el contenido determinado del mismo adquiere al punto forma figurativa, de tal modo por tanto que el sujeto es representado* como si él mismo consumase los objetos y las acciones en esta exigencia figurativa de los mismos. Al sujeto expresamente nombrado se le atribuye algo metafórico. A menudo se ha censurado esta mezcla de lo literal y lo figurado, pero las razones de esta censura son débiles.

γ) Particularmente los orientales muestran gran osadía en este género de lo figurativo, pues en una imagen reúnen y entrelazan existencias enteramente *autónomas*. Así, p. ej., dice Hafiz en una ocasión: «El curso del mundo es una daga ensangrentada, las gotas que caen son coronas»[307]. Y en otro lugar: «La espada del sol vierte sobre la aurora la sangre de la noche, a la que ha derrotado». Igualmente dice: «Nadie como Hafiz ha descorrido todavía el velo de las mejillas del

pensamiento desde que se encresparon las puntas de los rizos de las novias de la palabra». El sentido de esta imagen parece ser el siguiente: el pensamiento es la novia de la palabra (tal como Klopstock, p. ej., llama a la palabra la hermana gemela del pensamiento), y desde que esta novia fue engalanada con rizadas palabras, nadie fue más hábil que Hafiz para hacer aparecer claramente el pensamiento así adornado en su desvelada belleza.

c) El símil

De esta última clase de imágenes podemos pasar inmediatamente al *símil*. Pues en éste se inicia ya, al ser nombrado el sujeto de la imagen, la expresión autónoma y carente de imágenes del significado. Pero la diferencia radica en que en el símil todo aquello que la imagen representa** exclusivamente en forma figurativa puede también alcanzar para sí un modo de expresión autónomo en su abstracción como significado, el cual, por tanto, se presenta junto a su imagen y es comparado con la misma. Metáfora e imagen intuitivizan los significados *sin* enunciarlos, de modo que sólo el contexto en que aparecen metáforas e imágenes anuncia abiertamente lo que con ellas quiere propiamente decirse. En el símil por el contrario ambos lados, imagen y significado —con mayor o menor minuciosidad bien de la imagen, bien del significado—, están completamente escindidos, cada uno presentado para sí y luego sólo en esta separación referidos entre sí por mor de las semejanzas de su contenido.

A este respecto, puede decirse que el símil es en parte una *repetición* meramente ociosa, pues uno y el mismo contenido es representado** en forma doble, o triple o cuádruple, en parte una *superfluidad* a menudo empalagosa, pues el

significado ya es ahí para sí y no precisa de ningún ulterior modo de configuración para ser entendido. Más todavía que en la imagen y la metáfora, surge por tanto en la comparación como tal la pregunta por un interés y un fin esenciales del uso de símiles esporádicos o abundantes. Pues se aplican no tanto en aras de la mera viveza, según habitualmente se supone, como de la mayor claridad. Por el contrario, los símiles hacen con demasiada frecuencia insulso y pesado un poema, y una mera imagen o una metáfora pueden tener la misma claridad sin tener que yuxtaponérseles además el significado.

El fin propiamente dicho del símil debemos por tanto situarlo en el hecho de que la fantasía subjetiva del poeta, por más que se haya hecho para sí consciente del contenido que quiere expresar según la más abstracta universalidad de éste y lo exprese en esta universalidad, se encuentra igualmente impulsada sin embargo a buscarle una figura concreta y a hacerse también intuible en apariencia sensible lo representado* según su significado. Por este lado el símil por tanto, como la imagen y la metáfora, expresa la osadía de la fantasía, que cuando tiene ante sí un contenido cualquiera —sea un objeto sensible singular, una circunstancia determinada o un significado universal—, evidencia al ocuparse del mismo la fuerza para reunir lo que según la conexión exterior está alejado, y por tanto para atraer lo más diverso en interés del contenido uno y encadenar mediante el trabajo del espíritu un mundo de fenómenos polimorfos a un material dado. Este poder de la fantasía para inventar figuras y, mediante ingeniosas referencias y asociaciones, agavillar también lo más heterogéneo, es en general lo que asimismo subyace al símil.

α) Ahora bien, *en primer lugar*, el placer de comparar sólo puede satisfacerse por sí mismo, sin patentizar en este lujo de imágenes nada más que la audacia de la fantasía misma. Esto

es, por así decir, la orgía de la imaginación, que, particularmente entre los orientales, en la calma y la ociosidad meridionales, se goza en la riqueza y el esplendor de sus creaciones sin ningún fin ulterior, y seduce y halaga al oyente para que se entregue a la misma ociosidad, pero con frecuencia lo sorprende con el maravilloso poder con que el poeta se vuelca en las más variopintas representaciones* y delata un ingenio para la combinación espiritualmente más rico que un mero ingenio. También Calderón tiene muchas comparaciones de esta índole, particularmente cuando describe grandes y lujosos cortejos y solemnidades, la belleza de los corceles y de los caballeros, o cuando habla de barcos, a los que siempre llama «pájaros sin alas, peces sin aletas»[308].

β) Pero, vistas con mayor detenimiento, las comparaciones son, *en segundo lugar*, un *demorarse* en uno y el mismo objeto, que es por tanto convertido en el centro sustancial de una serie de otras remotas representaciones* con cuya indicación o descripción deviene objetivo el mayor interés por el contenido comparado.

Este demorarse puede tener varias razones.

αα) Como una *primera* razón ha de señalarse la *profundización* del ánimo en el contenido que le anima y que tan firmemente se fija en lo interno que no puede desprenderse del persistente interés por el mismo. A este respecto de nuevo puede hacerse valer al punto una diferencia esencial entre la poesía oriental y la occidental que ya hemos abordado más arriba a propósito del panteísmo. En su profundización el oriental es menos egoísta y carece por tanto de languidez y anhelo, su aspiración resulta un disfrute más objetivo del objeto de sus comparaciones y por tanto más teórico. Con ánimo libre mira en torno a sí para ver en todo lo que le rodea, lo que conoce y ama, una imagen de aquello

de lo que se ocupan su sentido y su espíritu, y de lo cual está lleno. La fantasía liberada de toda concentración meramente subjetiva, curada de toda morbosidad, se satisface con la representación comparativa del objeto mismo, principalmente cuando éste debe ser elogiado, exaltado y transfigurado por comparación con lo más esplendoroso y bello. Occidente por el contrario, es más subjetivo y más lánguido y anhelante en lamentos y en dolor.

Este demorarse es entonces primordialmente un interés de los *sentimientos*, particularmente del amor, que se complace en el objeto[55] de sus sufrimientos y de su placer, y que, como no puede desembarazarse interiormente de estos sentimientos, tampoco se cansa de representarse una y otra vez siempre de nuevo el objeto de los mismos. Los enamorados son especialmente ricos en deseos, esperanzas y cambiantes ocurrencias. Entre tales ocurrencias pueden contarse también los símiles, a los que el amor en general llega tanto antes cuanto más el sentimiento invade y atraviesa el alma entera y es para sí mismo comparativo. Lo que lo llena es, p. ej., un objeto bello *singular*, la boca, los ojos, el pelo de la amada. Ahora bien, el espíritu humano es activo, inquieto, y particularmente el gozo y el dolor no están muertos y quietos, sino que son infatigables y turbulentos: un ir de acá para allá que, no obstante, refiere cualquier otro material al sentimiento del que el corazón hace el centro de su mundo. Aquí el interés de la comparación reside en el sentimiento mismo, al que se le impone la experiencia de que en la naturaleza hay otros objetos igualmente bellos o causantes de dolor, por lo cual introduce comparativamente todos estos objetos en el círculo de su propio contenido, con lo que lo amplía y universaliza.

Pero, ahora bien, si el objeto del símil es enteramente

singularizado y sensible, y es puesto en conexión con fenómenos análogamente sensibles, comparaciones particularmente abundantes de esta índole responden a una reflexión todavía poco profunda y a un sentir poco desarrollado, de modo que la multiplicidad que meramente se mueve de acá para allá en un material externo fácilmente se nos aparece insulsa y no puede interesar mucho, pues en ella no se hallará ninguna referencialidad espiritual. Así, p. ej., en el capítulo cuarto[309] de *El cantar de los cantares* se dice: «¡Qué hermosa eres, amiga mía! ¡Cuán hermosa eres tú! Tus *ojos* son como ojos de paloma. Tu *cabellera* es como los rebaños de cabras que van por la montaña de Galaad. Tus *dientes* son como hatos de ovejas esquiladas que vienen del bañadero, todas con crías mellizas, sin que haya entre ellas ninguna estéril. Como cinta de púrpura son tus *labios*, y tu charla amable, tus *mejillas* son como mitades de granada entre tus trenzas. Tu *cuello* es como la torre de David construida con parapeto, de la que penden mil escudos, todos ellos arneses de valientes. Tus dos pechos son como dos mellizos de gacela que pacen entre rosas, hasta que el día refresca y se alargan las sombras.»

El mismo candor se encuentra en muchos de los poemas que llevan el nombre de Ossian, donde, p. ej., se dice: «Eres como nieve en el prado; tu pelo como la niebla sobre el Cromla cuando se encrespa en la roca y resplandece tocada por un rayo del Oeste; tus brazos como dos pilares del palacio del poderoso Fingal.»

De manera análoga, sólo que de modo absolutamente retórico, hace Ovidio decir a Polifemo (*Metamorfosis*, XIII, vv. 789-807): «Eres más blanca, ¡oh Galatea!, que la hoja del sauce cubierta de nieve; más florida que las praderas, más esbelta que los altos olmos; más resplandeciente que el cristal,

más traviesa que los tiernos cabritillos; más suave que la concha constantemente azotada por el mar; más agradable que el sol en invierno y la sombra en verano; más exquisita que la manzana, más majestuosa que la alta palmera», y así sigue a lo largo de diecinueve hexámetros, de modo oratoriamente bello, pero de escaso interés como descripción de un sentimiento él mismo poco interesante.

También en Calderón pueden encontrarse múltiples ejemplos de esta clase de comparaciones, aunque un tal demorarse convenga más al sentimiento lírico como tal y retarde demasiado la progresión dramática cuando no está pertinentemente motivado por la cosa misma. Así, p. ej., en las complicaciones del acaso[310], Don Juan describe por extenso la belleza de una dama velada a la que ha seguido, diciendo entre otras cosas:

Aunque, sin embargo, de tanto en tanto
atravesara las negras barreras
de aquel opaco velo
una mano de brillantísimo esplendor,
que de los lirios y las rosas
princesa era y a la que de esclavo
rendía homenaje el brillo de la nieve
cual mugriento africano.

Muy distintas son las cosas cuando un ánimo más profundamente conmovido se expresa en imágenes y símiles en los que se revelan vertientes interiores, espirituales del sentimiento, pues el ánimo hace de sí mismo, por así decir, una escena natural exterior, o bien de tal escena natural el reflejo de un contenido espiritual. También a este respecto en los llamados poemas ossiánicos aparecen muchas imágenes y comparaciones, aunque el ámbito de los objetos que aquí se

emplean como símiles es pobre y en su mayor parte se limita a nubes, la niebla, la tempestad, el árbol, el río, la fuente, el sol, el cardo, la hierba, etc. Así, p. ej., dice: «¡Grato es el presente, oh Fingal! Es como el *sol* sobre el Cromla cuando el cazador ha deplorado su ausencia durante una estación del año y ahora es divisado entre las nubes.» Y en otro lugar se lee: «¿No oyó Ossian ahora una voz? ¿O es la voz de los días que han pasado? A menudo viene a mi alma el recuerdo de tiempos pasados como el *sol crepuscular*.» Igualmente cuenta Ossian: «Gratas son las palabras del canto, dijo Kuthullin, y agradables son las historias de tiempos pretéritos. Son como el silencioso rocío de la mañana sobre la loma de los corzos, cuando el sol brilla débilmente por un lado y el estanque está inmóvil y azul en el valle.» Este demorarse en los mismos sentimientos y sus símiles es en estos poemas de tal índole que expresa una vejez cansada y fatigada por la aflicción y el recuerdo doloroso. En general, el sentimiento melancólico, tierno, es muy propenso a entregarse a comparaciones. Lo que tal alma quiere, lo que constituye su interés, es remoto y pasado, y así se ve ya en general inducida, en vez de a recobrarse, a sumergirse en otra cosa. Las múltiples comparaciones corresponden por consiguiente tanto a esta disposición subjetiva como a las representaciones* en su mayor parte tristes y al estrecho círculo en que ella se ve constreñida a mantenerse.

Pero, a la inversa, también la *pasión*, en la medida en que, a despecho de su desasosiego, se concentra en un contenido, puede de diversos modos moverse de acá para allá en imágenes y comparaciones, todas las cuales no son más que ocurrencias sobre uno y el mismo objeto, a fin de encontrar en el mundo externo circundante una contraimagen de su interior. De esta clase es, p. ej., aquel monólogo de Julieta en *Romeo y Julieta*[311] en que ella se vuelve a la noche y exclama:

¡Ven, noche! ¡Ven Romeo! ¡Ven tú, día en la noche!
Pues sobre las alas de la noche parecerás
más blanco que la nieve recién posada sobre un cuervo.
Ven, noche gentil; ven, amorosa noche morena,
dame a mi Romeo; y cuando él muera,
cógelo y trocéalo en pequeñas estrellas,
y hará él tan bella la cara del cielo,
que el mundo entero se enamorará de la noche
y abandonará el culto al sol deslumbrador. Etc.

ββ) Frente a estos símiles casi enteramente líricos de un sentimiento que profundiza en su contenido, están los *épicos*, tal como a menudo los hallamos, p. ej., en Homero. Aquí el poeta, cuando se demora comparativamente en un objeto determinado, tiene por una parte el interés de levantarnos por encima de la curiosidad, la expectación, la esperanza y el temor por así decir ellos mismos prácticos que alimentamos respecto al desenlace de los acontecimientos, en relación con situaciones y proezas singulares de los héroes, más allá de la conexión de causa, efecto y consecuencia, y de fijar nuestra atención en productos que nos ofrece como obras escultóricas quedas, plásticas para nuestra consideración teórica. Esta calma, este apartar del interés meramente práctico por lo que presenta ante nuestros ojos, puede tanto más conseguirse cuanto más todo aquello con que el objeto es comparado procede de otro campo. Por otro lado, la demora en símiles tiene el sentido ulterior de subrayar la importancia de un objeto determinado mediante esta por así decir doble descripción, y no dejar que pase sólo fugazmente arrastrado por el flujo del canto y de los acontecimientos. Así, p. ej., dice Homero (*Ilíada*, XX, w. 164-75) de Aquiles, quien, enardecido a la lucha, se lanza contra Eneas: «Como cuando

se reúnen los hombres de todo un pueblo para matar a un voraz león, éste al principio sigue su camino despreciándolos, mas así que uno de los belicosos jóvenes le hiere con un venablo, se vuelve hacia él con la boca abierta, muestra los dientes cubiertos de espuma, siente gemir en su pecho el corazón valeroso, se azota con la cola los muslos y flancos para animarse a pelear, y con los ojos centelleantes arremete fiero hasta que mata a alguien o él mismo perece en la primera fila; así le instigaban a Aquiles su valor y ánimo esforzado a salir al encuentro del magnánimo Eneas.» Análogamente dice Homero (*Ilíada*, IV, vv. 130 s.) de Palas en la ocasión en que ésta desvió la flecha disparada por Pándaro contra Menelao: «Apartóla del cuerpo como la madre ahuyenta una mosca de su hijo que duerme plácidamente.» Y más adelante, cuando la flecha pese a todo ha herido a Menelao, se dice (vv. 141-46): «Como una mujer meónica o caria tiñe de púrpura el marfil que va a abandonar el freno de su caballo, muchos jinetes desean llevarlo y aquélla lo guarda en su casa para un rey a fin de que sea ornato para el caballo y motivo de gloria para el caballero; de la misma manera, oh Menelao, se tiñeron de sangre tus bien formados muslos», etc.

γ) En cuanto a la poesía dramática, ha de resaltarse principalmente una *tercera* razón para los símiles, frente a la mera orgía de la fantasía tanto como frente al sentimiento que profundiza en sí mismo o a la imaginación que se demora comparativamente en objetos importantes. El drama tiene como su contenido pasiones en lucha, actividades, pathos, acciones y consumaciones de lo interiormente querido; los cuales no los representa**, como el epos, en forma de acontecimientos pasados, sino que nos trae a la intuición a los individuos mismos y deja que éstos exterioricen sus sentimientos como suyos propios y ejecuten sus acciones ante

nuestros ojos, de modo por tanto que el poeta no se interpone como persona intermedia. Ahora bien, a este respecto, parece como si la poesía dramática exigiera la máxima naturalidad en la expresión de las pasiones, cuya intensidad de dolor, terror, alegría, no pudiera admitir, debido a esta naturalidad, símiles. Hacer hablar con muchas metáforas, imágenes, símiles a los individuos actuantes con el ímpetu del sentimiento, con el afán por actuar, ha de considerarse como algo completamente antinatural, en el sentido habitual de la palabra, y, por tanto, como perturbador. Pues la comparación nos aparta de la situación presente y de los individuos que en ella actúan y sienten, nos conduce a algo externo extraño, no inmediatamente perteneciente a la situación misma, y particularmente el tono del diálogo sufre con ello una retardante, fastidiosa interrupción. Y así pues, también en Alemania, en la época en que los ánimos juveniles buscaban liberarse de las cadenas del retórico gusto francés, se consideró a los españoles, italianos y franceses como meros artistas que ponían en boca de los personajes dramáticos su imaginación *subjetiva*, su ingenio, su decoro convencional y elegante elocuencia, cuando únicamente debería dominar la más intensa pasión y su expresión natural. Por eso, conforme a este principio de la naturalidad, en muchos dramas de esa época encontramos el grito del sentimiento, signos de exclamación y puntos suspensivos, en lugar de una dicción noble, elevada, rica en imágenes y llena de comparaciones. En el mismo sentido muchos críticos ingleses le han censurado a Shakespeare las abundantes y abigarradas comparaciones que a menudo adjudica a sus personajes en la suprema opresión del dolor, donde la intensidad del sentimiento apenas parece conceder margen para la calma de la reflexión que es propia de todo símil. Ciertamente el recurso a imágenes y a comparaciones en Shakespeare se hace por momentos pesado

y excesivo; pero en conjunto también en lo dramático ha de otorgárseles a los símiles un lugar y un efecto esenciales.

Cuando el sentimiento se detiene porque profundiza en su objeto y no puede liberarse de él, en la esfera *práctica* de la acción los símiles tienen el fin de mostrar que el individuo no sólo se ha sumergido inmediatamente en su situación, su sentimiento, su pasión determinados, sino también que está por encima de ellos como una naturaleza elevada y noble, y puede desligarse de los mismos. La pasión limita y encadena el alma a sí misma, la constriñe a una concentración restringida y la hace por tanto enmudecer, devenir monosilábica o vociferar y enfurecerse disparatada y salvajemente. Pero la grandeza del ánimo, la fuerza del espíritu se elevan por encima de tal limitación y se balancean con hermosa, tácita calma por encima de pathos determinado que lo mueve. Esta liberación del alma es lo que los símiles expresan en principio de modo enteramente formal, pues sólo la profunda presencia y fortaleza de ánimo está en condiciones de convertir también su dolor, su sufrimiento, en objeto, de compararse con otro y, por tanto, de contemplarse teóricamente en objetos extraños[312], o bien puede también, con el más temerario escarnio de sí misma, afrontar su propia aniquilación con un ser-ahí externo, y seguir con ello sosegada y firme en sí misma. En la épica, como vimos, era el poeta quien se encargaba de participarle al oyente, mediante símiles dilatorios y gráficos, la calma teórica que requiere el arte; en lo dramático, por el contrario, los personajes actuantes aparecen *ellos mismos* como los *poetas* y *artistas*, pues hacen de su interior un objeto al que siguen teniendo fuerza para conformar y configurar, y con ello nos revelan la nobleza de su actitud y la potencia de su ánimo. Pues este sumergirse en algo otro y externo es aquí la *liberación* de lo interno respecto al interés meramente práctico o de la

inmediatez del sentimiento hacia el libre configurar teórico, por lo que aquel comparar por comparar, tal como lo encontramos en la primera fase, se restaura de modo más profundo, en cuanto que ahora sólo puede aparecer como sobreposición a la mera perplejidad y como desencadenamiento del poder de la pasión.

En el curso de esta liberación pueden también distinguirse los siguientes puntos capitales, de los que particularmente Shakespeare ofrece la mayoría de los ejemplos.

αα) Si tenemos ante nosotros un ánimo que debe arrostrar una gran desgracia que lo trastorna en lo más íntimo, y ahora aparece efectivamente el dolor de este destino ineluctable, sería típico de una naturaleza vulgar ponerse a gritar inmediatamente el horror, el dolor y la desesperación, y hallar en ello alivio. Un espíritu fuerte, noble, reprime los lamentos como tales, mantiene prisionero el dolor y conserva con ello la libertad para, con el profundo sentimiento del sufrimiento mismo, ocuparse todavía, en la representación*, de lo remoto, y, en esto lejano, expresar en la imagen su propio destino. El hombre está en tal caso por encima de su dolor, con el que no está unido en todo su sí mismo, sino del que es igualmente distinto y puede por tanto demorarse en otro, el cual se refiere a su sentimiento como a una objetividad afín al mismo. Así, p. ej., en el *Enrique IV* de Shakespeare, el anciano Northumberland, tras haberle preguntado al mensajero venido a informarle de la muerte de Percy por el paradero de su hijo y de su hermano y no haber obtenido respuesta, exclama presa del más amargo dolor:

Tiemblas; y la palidez de tus mejillas
refiere con más claridad tu mensaje que tu lengua.
Un hombre como tú, tan lánguido, tan abatido,
tan embotado, de tan muerta mirada, de semblante tan destrozado por el dolor,
fue el que descorrió las cortinas de Príamo en la noche desolada
para decirle que media ciudad de Troya estaba ardiendo;
pero Príamo adivinó el incendio antes de que él hubiese recobrado el uso de su lengua,
y yo adivino la muerte de Percy antes de que tú me la narres[313].

Pero es particularmente Ricardo II, cuando debe expiar la liviandad juvenil de sus días felices, un ánimo tal que, por más que abrumado también por su dolor, conserva sin embargo la fuerza para presentárselo siempre en nuevas comparaciones. Y esto es precisamente lo conmovedor y pueril de la aflicción de Ricardo, que se exprese objetivamente siempre con imágenes certeras y conserve tan profundamente el dolor en el juego de esta enajenación. Cuando Enrique, p. ej., le exige la corona, él contesta: «Tomadla aquí, primo; de este lado, mi mano, y de este otro, la vuestra. Esta corona de oro semeja ahora un pozo profundo, en el cual se llenan dos recipientes alternativamente; en alto, bailando siempre en el aire, el que está vacío; el otro, abajo, invisible y desbordante de agua; yo soy el recipiente que se halla abajo, colmado de lágrimas; bebo mis dolores, mientras vos ascendéis a lo alto»[314].

ββ) El otro aspecto consiste aquí en el hecho de que un carácter que es ya uno con sus intereses, su dolor y su destino, busca liberarse de esta unidad inmediata mediante comparaciones y revela efectivamente la liberación al

mostrarse todavía capaz de símiles. En *Enrique VIII*, p. ej., la reina Catalina, abandonada por su marido, exclama con la más honda congoja: «¡Soy la mujer más mísera que existe! Heme aquí naufragada en un reino donde no hallo ni compasión, ni amigos, ni esperanzas, donde ningún pariente llora por mí, donde apenas se me concede una tumba. Como el lirio, que antes fue el ornamento de la pradera, y allí floreció, voy a inclinar mi cabeza y a morir»[315].

Más primorosamente todavía le dice en su cólera Bruto a Casio, al que en vano se ha empeñado en ganar para su causa, en *Julio César*:

¡Oh Casio! Estáis uncido a un cordero,

que lleva la cólera como el fuego al pedernal,

el cual, repetidamente golpeado, despide una chispa rápida

y se enfría al instante[316].

Que en este lugar pueda Bruto hallar ocasión para un símil evidencia ya que él mismo ha comenzado a reprimir en sí la cólera y a liberarse de la misma.

Shakespeare eleva principalmente a sus personajes criminales por encima de su perversa pasión mediante la grandeza de espíritu tanto en el crimen como en la desgracia, y no les deja, como los franceses, en la abstracción de estar siempre dictándose a sí mismos no otra cosa que quisieran ser criminales, sino que les confiere esta fuerza de la fantasía por la que llegan a la intuición de sí igualmente como otra figura extraña. Macbeth, p. ej., cuando ha sonado su hora, pronuncia las famosas palabras: «Extínguete, extínguete, fugaz antorcha!… ¡La vida no es más que una sombra que pasa, un pobre cómico que se pavonea y agita una hora sobre la escena y después no se le oye más…; un cuento narrado por un idiota con gran aparato, y que nada significa…»[317]. Lo

mismo ocurre en *Enrique VIII*, con el cardenal Wolsey, quien, caído de su altura, exclama al final de su carrera: «Adiós, un largo adiós, a toda mi grandeza! Tal es el destino del hombre: hoy despliega las tiernas hojas de la esperanza; mañana florece y lleva en gruesos racimos sus deslumbrantes honores. Al tercer día sobreviene una escarcha, una escarcha asesina, y cuando, hombre sencillo y candoroso, cree, lleno de confianza, que su grandeza está a punto de madurar, esta escarcha deseca su raíz y cae entonces, como yo»[318].

γγ) Este objetivar y este expresar comparativamente implican entonces al mismo tiempo la calma y la entereza del carácter en sí mismas, a través de las cuales éste se apacigua en su dolor y ocaso. Así le dice Cleopatra a Carmiana tras haberse puesto ya el áspid mortal en el pecho: «¡Silencio, silencio! ¿No ves el niño que tengo al pecho, y que su nodriza le da teta para que se duerma? Tan delicioso como el bálsamo, tan blando como el céfiro, tan gentil»[319]; la mordedura de la serpiente paraliza los miembros tan dulcemente que la muerte se engaña a sí misma y se toma por sueño. Esta imagen puede valer como una imagen de la naturaleza apacible, sosegante de estas comparaciones.

C. La desaparición de la forma artística simbólica

Hemos en general concebido la forma artística simbólica de tal modo que en ella significado y expresión no podían compenetrarse hasta una perfecta fusión recíproca. En el simbolismo inconsciente la *inadecuación* que por tanto se da entre contenido y forma permanecía *en sí*, mientras que en la sublimidad por el contrario aparecía *abiertamente* como

inadecuación, pues tanto el significado absoluto, Dios, como su realidad externa, el mundo, eran representados** explícitamente en esta relación negativa. Pero, a la inversa, en todas estas formas el otro aspecto de lo simbólico, a saber, la *afinidad* entre el significado y la figura externa en que éste es llevado a manifestación, era igualmente dominante; *exclusiva* en lo originariamente simbólico, que todavía no contrapone el significado a su ser-ahí concreto; como relación *esencial* en la sublimidad, que, para expresar a Dios siquiera de modo inadecuado, precisaba de los fenómenos naturales, de los acontecimientos y gestas del pueblo de Dios; como referencia subjetiva y por tanto *arbitraria* en la forma artística comparativa. Pero este arbitrio, aunque sólo es plenamente ahí en la metáfora, la imagen y el símil, también aquí se oculta todavía, por así decir, tras la afinidad entre el significado y la imagen utilizada para éste, en la medida en que, basándose precisamente en la *semejanza* entre ambos, emprende la comparación cuyo aspecto principal no lo constituye la *exterioridad*, sino precisamente la *referencia* producida por la actividad subjetiva entre los sentimientos internos, las intuiciones, las representaciones* y sus configuraciones afines. No obstante, si no es el concepto de la cosa misma, sino sólo el arbitrio lo que ayunta el contenido y la figura artística, ambos han de ponerse también como completamente exteriores entre sí, de modo que su concurrencia se convierte en una mera yuxtaposición sin referencia y una mera ornamentación de un lado por el otro. Por eso tenemos aquí que ocuparnos a modo de apéndice de aquellas formas artísticas subordinadas que surgen de tal completa disgregación de los momentos pertenecientes al verdadero arte y que en esta ausencia de relación patentizan la autodestrucción de lo simbólico.

Consecuentemente con la perspectiva general de esta fase,

por un lado está el significado para sí acabadamente desarrollado pero amorfo, para el que como forma artística no queda por tanto más que un adorno meramente exterior, arbitrario; por otro, la exterioridad como tal que, en vez de estar mediada hasta la identidad con su significado interno esencial, sólo puede ser asumida y descrita en la autonomización frente a esto interno y, por tanto, en la mera exterioridad de su aparecer. Esto constituye la diferencia abstracta entre la poesía *didáctica* y la *descriptiva*, una diferencia que, al menos en lo que a lo didáctico se refiere, sólo la poesía puede mantener, pues sólo ésta está en condiciones de representar* los significados según su universalidad abstracta.

Pero, ahora bien, puesto que el concepto del arte no reside en la disociación, sino en la identificación de significado y figura, también en esta fase se hace valer no sólo la completa disgregación, sino igualmente una referencia de los distintos aspectos. Sin embargo, una vez *dejado atrás* lo simbólico, esta referencia no puede ser ya ella misma de índole *simbólica*, y emprende por tanto el intento de superar el carácter propiamente dicho de lo simbólico, es decir, la inadecuación y autonomización de forma y contenido que todas las formas precedentes eran incapaces de vencer. Pero para la separación presupuesta de los lados que han de unirse este intento debe resultar aquí un mero deber-ser, la satisfacción de cuyas exigencias le está reservada a una forma artística más perfecta, la clásica. A estas últimas formas, para lograr una transición más precisa, queremos echar ahora un breve vistazo.

1. El poema didáctico

El poema didáctico nace cuando un significado, aunque

forma en sí mismo un todo concreto, coherente, es aprehendido para sí como significado y no configurado como tal, sino sólo provisto desde fuera de ornamentación artística. La poesía didáctica no ha de contarse entre las formas artísticas propiamente dichas. Pues en ella están por un lado el contenido ya para sí acabadamente desarrollado como significado en su por tanto prosaica forma, y por el otro la figura artística, que sólo de modo enteramente exterior puede sin embargo serle agregada, precisamente porque ya antes aquél está completamente acuñado para la consciencia de modo *prosaico*, y según este aspecto prosaico, esto es, según su significación general, abstracta, y sólo respecto a ésta, debe expresarse con el fin de la enseñanza para el discernimiento y la reflexión intelectivos. Por eso en esta relación exterior el arte en el poema didáctico no puede tampoco afectar más que a los aspectos externos —p. ej., el metro, el lenguaje elevado, episodios, imágenes, símiles intercalados, expectoraciones[320] del sentimiento agregadas, un discurrir más rápido, transiciones más bruscas, etc.—, que no calan en el contenido como tal, sino que sólo lo acompañan como un accesorio a fin de aliviar con su relativa vitalidad la seriedad y la aridez de la doctrina y hacer la vida más amena. Lo en sí mismo, devenido prosaico no debe ser transfigurado poéticamente, sino sólo revestido; tal como la jardinería, p. ej., es en su mayor parte un mero arreglo externo de un paraje para sí ya dado por la naturaleza y no bello en sí mismo, o tal como la arquitectura, mediante la ornamentación y la decoración externa, hace más agradable la conformidad a fin de un local destinado a circunstancias y ocupaciones prosaicas.

De este modo, p. ej., adoptó la filosofía griega en sus comienzos la forma del poema didáctico. También Hesíodo puede citarse como ejemplo, aunque la concepción justa y propiamente hablando prosaica sólo aparece

primordialmente luego, cuando el entendimiento se ha apoderado del objeto con sus reflexiones, consecuencias, clasificaciones, y quiere aleccionar placentera y elegantemente desde esta perspectiva. Lucrecio con respecto a la filosofía natural de Epicuro, Virgilio con sus instrucciones agrícolas ofrecen ejemplos de tal concepción, que, pese a toda su habilidad, no puede llevar a una auténtica figura artística libre. En Alemania el poema didáctico ahora ya no se aprecia, pero, aparte de su anterior poema *Les jardins, ou l'art d'embellir les paysages*[321] y su *L'homme des champs*[322], en este siglo Delille todavía ha obsequiado a los franceses con otro poema didáctico en el que, como si fuese un compendio de física, se trata sucesivamente de magnetismo, electricidad, etc.[323].

2. La poesía descriptiva

La *segunda* forma que aquí encontramos es la opuesta a lo didáctico. El punto de partida no se toma del significado en la consciencia para sí acabado, sino de lo exterior como tal, los parajes naturales, edificios, etc., las estaciones del año, las horas del día y su figura externa. Así como en el poema didáctico el contenido permanece según su forma en *universalidad* informe, aquí, a la inversa, el *material externo* está ahí *para si* en su singularidad y apariencia externa no penetradas por los significados de lo espiritual, las cuales por su parte son ahora representadas**, pintadas y descritas tal como se le presentan a la consciencia ordinaria. Un tal contenido sensible pertenece enteramente sólo al aspecto *uno* del arte verdadero, a saber, al ser-ahí externo, que en el arte sólo tiene derecho a aparecer como realidad del *espíritu*, de la individualidad y de las acciones y acontecimientos de ésta en

el terreno de un mundo circundante, pero no para sí como mera exterioridad separada de lo espiritual.

3. *El epigrama antiguo*

Por eso no pueden tampoco, pues, el enseñar y el describir mantenerse en esta unilateralidad por la que el arte sería enteramente superado, y una vez más vemos la realidad externa puesta en relación con lo interiormente concebido como significado, lo abstractamente Universal con su apariencia concreta.

a) A este propósito hemos ya mencionado el poema didáctico. Pocas veces puede éste pasarse sin descripción de circunstancias externas y fenómenos singulares, sin narración episódica de ejemplos mitológicos y de otro orden. Pero tal paralelismo entre lo espiritualmente universal y lo exteriormente singular pone, en vez de una unificación completamente desarrollada, sólo una referencia enteramente ocasional, que, además, no afecta al contenido total ni a toda la forma artística de éste, sino sólo a aspectos y rasgos singulares.

b) Una tal referencialidad se encuentra más ya en gran parte en la poesía descriptiva, en cuanto que acompaña sus descripciones con sentimientos que pueden suscitar la visión de un paisaje natural, el sucederse de las horas del día, de las estaciones del año, una colina boscosa, un lago o un murmurante arroyo, un cementerio, un pueblo favorablemente ubicado, un refugio tranquilo y acogedor. Como en el poema didáctico, también por tanto en la poesía descriptiva se incluyen episodios como escenario vivificante, particularmente la descripción de sentimientos conmovedores, de la dulce melancolía, p. ej., o de pequeñas

anécdotas del ámbito de la vida humana en esferas subordinadas. Pero también aquí puede seguir siendo enteramente exterior esta conexión entre sentimiento espiritual y fenómeno natural externo. Pues la localización natural está presupuesta para sí como autónomamente dada, en ella el hombre ciertamente accede a y siente esto y aquello, pero la figura externa y la sentimentalidad interna respecto al claro de luna, bosques y valles resultan recíprocamente exteriores. No soy entonces el intérprete, el inspirador de la naturaleza, sino que sólo en esta ocasión siento una armonía enteramente indeterminada entre mi interior, estimulado de tal o cual modo, y la objetualidad que tengo ante mí. Entre nosotros los alemanes es particularmente esta la forma más apreciada: descripciones naturales y, junto a éstas, lo que de bellos sentimientos y efusiones cordiales a uno puede ocurrírsele ante semejantes escenas naturales. Es esta una ruta general que cualquiera puede recorrer. Incluso varias odas de Klopstock están en esta línea.

c) Si por tanto, *en tercer lugar*, preguntamos por una referencia más profunda entre ambos lados en su presupuesta separación, ésta podemos encontrarla en el *epigrama* antiguo.

α) La esencia originaria del epigrama la expresa ya el nombre: se trata de una *inscripción*. Por supuesto, también aquí por un lado tenemos un objeto y por el otro se dice algo de él; pero en los epigramas más antiguos, de los cuales ya Herodoto conservó unos cuantos, no recibimos la descripción de un objeto acompañada de cualquier sentimentalidad, sino que tenemos la cosa misma de modo duplicado: primero la existencia externa y luego su significado y su explicación condensados como epigrama en los rasgos más agudos, más relevantes. Pero también entre los griegos perdió el epigrama posterior este carácter originario y procedió cada vez más a la fijación e inscripción de chispeantes, ingeniosas, simpáticas,

conmovedoras ocurrencias emitidas a vuela pluma sobre sucesos, obras de arte, individuos singulares, las cuales no resaltan tanto el objeto mismo como sensatas referencias subjetivas respecto al mismo.

β) Ahora bien, cuanto menos entra el objeto mismo, por así decir, en esta clase de representación**, tanto más imperfecta deviene ésta. A este respecto pueden también mencionarse de pasada recientes formas artísticas. En las novelas breves de Tieck, p. ej., a menudo se trata de obras de arte o artistas específicos, de una galería pictórica o música determinadas, y a esto se le une cualquier folletín. Pero, ahora bien, el poeta no puede hacer visibles o audibles estos cuadros determinados que el lector no ha visto, las músicas que no ha oído, y toda la forma, cuando gira precisamente en torno a semejantes objetos, resulta por este lado deficiente. Igualmente también en novelas mayores se han tomado por contenido propiamente dicho artes enteras y sus más bellas obras, como Heinse, en su *Hildegard von Hohenthal*[324], la música. Ahora bien, si toda la obra de arte no puede llevar a adecuada representación** su objeto esencial, entonces, según su carácter fundamental, su forma es inadecuada.

γ) La *exigencia* que deriva de las deficiencias mencionadas es simplemente ésta: que la apariencia externa y su significado, la cosa y su explicación espiritual, no deben, como era el caso hace un momento, disgregarse en una absoluta *separación*, ni tampoco su *unión* debe resultar una asociación simbólica o sublime y comparativa. La auténtica representación** sólo habrá por tanto de buscarse allí donde la cosa dé la explicación de su contenido espiritual mediante su apariencia externa y en la misma, pues lo espiritual se despliega completamente en su realidad, y lo corpóreo y externo no es por tanto más que la adecuada explicación de lo

espiritual e interno mismo.

Pero para considerar el perfecto *cumplimiento* de esta tarea, debemos despedirnos de la forma artística *simbólica*, pues el carácter de lo simbólico consistía precisamente en la siempre sólo *imperfecta* unión del alma del significado con su figura corpórea.

Segunda sección
La forma artística clásica

Introducción:
DE LO CLÁSICO EN GENERAL

El centro del arte lo constituye la unión, en sí conclusa en libre totalidad, del contenido y la figura sin más adecuada al mismo. Esta realidad coincidente con el concepto de lo bello, a la que en vano aspiraba la forma artística simbólica, sólo la lleva a manifestación el *arte clásico*. Por eso en la previa consideración de la idea de lo bello y del arte hemos ya de antemano establecido la naturaleza general de lo clásico; el *ideal* ofrece el contenido y la forma para el arte clásico, el cual lleva a ejecución en este modo de configuración adecuado lo que es el verdadero arte según su concepto.

Pero a esta perfección pertenecían todos los momentos particulares cuyo desarrollo tomamos como el contenido de la sección precedente. Pues la belleza clásica tiene como lo suyo interno el significado libre, *autónomo*, es decir, no un significado de cualquier cosa, sino lo que se significa [325] a sí mismo y por tanto también lo que se indica[326] a sí mismo. Esto es lo *espiritual*, que en general hace de sí mismo su objeto. En esta objetualidad de sí mismo tiene esto entonces la forma de la exterioridad, la cual, en cuanto idéntica con lo interno suyo, es por eso también por su parte inmediatamente el significado de sí misma y, en cuanto se sabe[327], se señala[328]. Ciertamente también en lo simbólico partíamos de la unidad entre el significado y su modo de apariencia

sensible producido por el arte, pero esta unidad era *sólo inmediata* y por tanto inadecuada. Pues o bien el contenido propiamente dicho resultaba lo natural mismo, según su sustancia y su abstracta universalidad, por lo que la existencia natural singularizada, aunque era considerada como el ser-ahí efectivamente real de esa universalidad, no estaba en condiciones de representarla** correspondientemente; o bien lo sólo interno y únicamente captable por el espíritu, cuando era convertido en contenido, cobraba en lo extraño a sí mismo, en lo inmediatamente singular y sensible, su apariencia por tanto igualmente inadecuada. En general significado y figura se hallaban sólo en la relación de mera afinidad y alusión, y, por más que en algunos respectos pudieran ser puestos en conexión, en otros sin embargo estaban asimismo disgregados. Esta unidad primitiva por tanto se quebraba, para la concepción hindú del mundo lo interno e ideal abstractamente simple se situaba en un lado, la múltiple realidad efectiva de la naturaleza y del finito ser-ahí humano en el otro, y la fantasía, con el desasosiego de su ímpetu, llevaba entonces de acá para allá de uno al otro, sin poder llevar lo ideal para sí a la pura autonomía absoluta, ni verdaderamente llenarlo con el dado y transfigurado material de la apariencia y representarlo** en éste en sosegada unificación. Ciertamente lo confuso y grotesco en la mezcla de elementos repelentes entre sí desaparecía a su vez igualmente, pero sólo para dar lugar a una enigmaticidad igualmente insatisfactoria que, en vez de la solución, sólo era capaz de presentar el problema que había que resolver. Pues también aquí faltaba todavía la libertad y autonomía del contenido, la cual sólo aparece cuando lo interno se hace consciente como en sí mismo total y por tanto como trascendente más allá de la exterioridad en principio distinta y extraña a él. Esta autonomía en y para sí como el libre

significado absoluto es la autoconsciencia, que tiene como su contenido lo absoluto, como su forma la subjetividad espiritual. Frente a este poder que se determina, se piensa y se quiere a sí mismo, todo lo demás es sólo relativa y momentáneamente autónomo. Los fenómenos sensibles de la naturaleza —el sol, el cielo, las estrellas, las plantas, los animales, las piedras, los ríos, los mares— tienen sólo una referencia abstracta a sí mismos y están enredados con otras existencias en el constante proceso, de modo que sólo para la representación* finita pueden valer como autónomos. En ellos todavía no aparece el verdadero significado de lo absoluto. La naturaleza por supuesto está fuera, pero sólo en el estar-fuera-de-sí[329]; lo interno suyo no es, en cuanto interno, para sí mismo, sino que está vertido en la variopinta multiplicidad de la apariencia y por tanto privado de autonomía. Sólo en el espíritu, como concreta, libre, infinita referencia a sí mismo, está verdaderamente fuera y es autónomo en su ser-ahí el verdadero significado absoluto.

En el camino hacia esta su liberación de lo inmediatamente sensible y hacia su autonomización en sí, nos encontramos con la *sublimidad* y santificación de la fantasía. Es decir, lo absolutamente significativo es ante todo lo uno pensante, absoluto, carente de sensibilidad, que se refiere a sí como lo absoluto y en esta referencia pone lo otro creado por él, la naturaleza y la finitud en general, como lo negativo, lo en sí mismo inestable. Es lo universal en y para sí, representado* como el poder objetivo sobre todo el ser-ahí, tanto si esto uno es hecho consciente y representado** en su vertiente explícitamente negativa frente a lo creado, como si lo es en su positiva inmanencia panteísta a esto. Pero ahora bien, para el arte la doble deficiencia de esta concepción consiste, *en primer lugar*, en el hecho de que esto uno y universal, que constituye el significado fundamental, no ha llegado todavía

en sí mismo a determinación y diferenciación más precisas, y tanto menos por consiguiente a la individualidad y personalidad propiamente dichas en que pudiera ser aprehendido como espíritu y puesto ante la intuición en una figura pertinente y adecuada al contenido espiritual según su propio concepto. La idea concreta del espíritu requiere por el contrario que éste se determine y diferencie en sí mismo, y, al hacerse objetual, alcance en esta duplicación una apariencia externa que, aunque corpórea y presente, no obstante resulte sin más penetrada por él y, por tanto, tomada para sí, no exprese nada, sino que sólo permita surgir como lo interno suyo el espíritu, cuya exteriorización y realidad es. Por el lado del mundo objetual, con esa abstracción de lo absoluto en sí diferenciado está ligada, *en segundo lugar*, la deficiencia de que ahora también la apariencia efectivamente real, en cuanto lo en sí insustancial, deviene incapaz de presentar lo absoluto de modo verdadero en figura concreta.

Como contraste con aquellos himnos, panegíricos, triunfos de la abstracta majestad universal de Dios, en esta transición a una forma artística superior tenemos que recordar el momento de la negatividad, de la alteración, del dolor, del paso por la vida y la muerte, que igualmente encontrábamos en Oriente. Lo que aquí surgía era la *diferenciación* en sí misma, sin integrarse en la *unidad* y autonomía de la subjetividad. Pero ambos lados, la unidad en sí autónoma y la diferenciación y determinada repleción en sí, sólo en su concreta totalidad mediada ofrecen una autonomía verdaderamente libre.

A este respecto, junto a la sublimidad podemos todavía mencionar de pasada otra concepción que igualmente comenzó a desarrollarse en Oriente. Se trata, frente a la sustancialidad de Dios *uno*, de la aprehensión de la libertad, autonomía, independencia internas de la persona singular en

sí, en la medida en que Oriente permite el desarrollo de esta orientación. Como concepción principal tenemos que buscarla entre los *árabes*, quienes en sus desiertos, en el infinito mar de sus planicies, el puro cielo sobre sí, en tal naturaleza, están remitidos a su propio coraje y a la intrepidez de sus puños tanto como a sus medios de mantenimiento, el camello, el caballo, la lanza, la espada. Aquí, a diferencia de la molicie y pérdida de sí[330] hindúes tanto como del posterior panteísmo de la poesía musulmana, se patentiza la más inflexible autonomía del carácter personal, y también a los objetos se les deja ahora su delimitada y firmemente determinada realidad efectiva inmediata. Con esta incipiente autonomía de la individualidad está ligada entonces al mismo tiempo una fiel amistad, hospitalidad, sublime hidalguía, pero igualmente un infinito placer en la venganza y la indeleble memoria de un odio que, con pasión implacable y crueldad completamente insensible, se procura espacio y satisfacción. Pero lo que en este terreno ocurre aparece mantenido en cuanto humano en la órbita humana; se trata de actos de venganza, relaciones amorosas, rasgos de abnegada hidalguía, de los que lo fantástico y maravilloso ha desaparecido, de modo que todo es presentado firme y determinadamente según la conexión necesaria de las cosas. Semejante aprehensión de los objetos efectivamente reales, que son reconducidos a su medida fija y acceden a la intuición en su libre y no meramente utilitaria fortaleza, ya la encontramos anteriormente entre los hebreos; también en la nacionalidad originariamente judía se halla la más firme autonomía del carácter, la fiereza de la venganza y del odio; pero al punto se muestra la diferencia de que también aquí las conformaciones de más fuerza de la naturaleza son descritas menos por sí mismas que por el poder de Dios, con referencia al cual al punto pierden a su vez su autonomía, y también el odio y la

persecución se dirigen no en cuanto personales sólo contra personas, sino al servicio de Dios como búsqueda de una venganza nacional contra pueblos enteros. Tal, p. ej., como los últimos salmos y primordialmente los profetas no saben con frecuencia más que desear e implorar la desgracia y la ruina de otros pueblos, y no pocas veces encuentran su principal fuerza en la maldición y la execración[331].

En estas perspectivas que acabamos de mencionar se dan ciertamente los elementos de la belleza y el arte verdaderos, pero al principio dispersos, diseminados y, en vez de en verdadera identidad, puestos sólo en falsa referencia. Por eso, pues, la unidad sólo ideal y abstracta de lo divino no puede llevar a una apariencia artística sin más adecuada en la forma de individualidad efectivamente real, mientras la naturaleza y la individualidad humana no se muestren, ni en lo interno ni en lo externo, llenas de lo absoluto de ningún modo, ni positivamente penetradas por lo mismo. Esta *exterioridad* del significado de la que se hace contenido esencial y de la apariencia determinada en que aquél debe ser representado**, se presenta finalmente, *en tercer lugar*, en la *actividad artística comparativa*. En ésta ambos aspectos han devenido completamente autónomos, y la unidad cohesionante es sólo la invisible subjetividad comparativa. Pero por eso precisamente lo deficiente de tal exterioridad emergió en medida constantemente intensificada y se evidenció como lo negativo para la auténtica representación** artística y por tanto como aquello que había que superar. Si se consuma efectivamente esta superación, entonces el significado no puede ser ya lo en sí *abstractamente* ideal, sino lo interno en sí y por sí mismo determinado, que en esta su totalidad concreta tiene igualmente en sí mismo el otro aspecto, a saber, la forma de una apariencia en sí conclusa y determinada, y, por tanto, en el ser-ahí externo en cuanto lo suyo sólo se expresa y

significa a sí mismo.

1. Autonomía de lo clásico en cuanto compenetración de lo espiritual y su figura natural

Esta totalidad en sí libre que permanece igual a sí misma en lo otro a ella, en lo cual va determinándose, lo interno que en su objetividad se refiere a sí mismo, es lo en y para sí verdadero, libre y autónomo que en su ser-ahí no se representa** más que a sí mismo. Ahora bien en el reino del arte este contenido no está en su forma infinita, no es el *pensarse* a sí mismo como lo esencial, absoluto, que deviene objetivo y se hace para sí mismo en forma de la universalidad ideal[332], sino que todavía está en existencia inmediata natural y sensible. Pero en la medida en que el significado es autónomo, en el arte debe extraer su figura de sí mismo y tener en sí mismo el principio de su exterioridad. Por tanto, debe ciertamente volver a lo natural pero en cuanto dominio sobre lo externo, que, en la medida en que es un aspecto de la totalidad de lo interno mismo, ya no existe como objetividad meramente natural, sino que, sin autonomía propia, sólo muestra la expresión del espíritu. En esta compenetración, por tanto, la figura natural y la exterioridad transformadas por el espíritu adquieren también por su parte inmediatamente en general su significado en sí mismas y ya no aluden al mismo como a algo separado y distinto de la apariencia corpórea. Ésta es la identificación adecuada al espíritu entre lo espiritual y lo natural, que no se queda sólo en la neutralización de los dos lados contrapuestos, sino que eleva lo espiritual a la totalidad superior de conservarse a sí

mismo en lo otro a sí, de poner idealmente lo natural y de expresarse dentro de lo natural y en lo natural. En esta clase de unidad se fundamenta el concepto de la forma artística clásica.

a) Ahora bien, esta identidad entre significado y corporeidad ha de concebirse aquí más precisamente de tal modo que no se produzca ninguna separación de los dos aspectos dentro de su consumada unión y lo interno por tanto no se repliegue a sí como *espiritualidad sólo interna* desde lo corpóreo y la realidad efectiva concreta, de donde podría resultar una diferencia recíproca entre ambos. Ahora bien, puesto que lo objetivo y externo en que el espíritu accede a la intuición está según su concepto completamente *determinado* y *particularizado* al mismo tiempo, el espíritu libre que el arte elabora como realidad *conforme* al primero sólo puede ser la individualidad espiritual, tan *determinada* como en sí *autónoma*, en su figura natural. Por eso constituye lo *humano* el centro y el contenido de la belleza y el arte verdaderos; pero en cuanto contenido del arte, tal como ya se ha desarrollado en el concepto del ideal, está sometido a la determinación esencial de una individualidad concreta y de la apariencia externa adecuada a la misma, purificada en su objetividad de las taras de la finitud.

b) A este respecto, se constata al punto que, según su *esencia*, el modo de representación** clásico no puede ser ya de índole simbólica en el sentido más preciso de la palabra, aunque aquí y allá todavía aparezcan algunos ingredientes simbólicos. La mitología griega, p. ej., que pertenece al ideal clásico en cuanto de ella se apodera el arte, aprehendida en su centro, no es de belleza simbólica, sino que está configurada en el auténtico carácter del ideal artístico, aunque queden en ella, como veremos, algunos restos de lo simbólico. Pero, ahora bien, si preguntamos por la figura determinada que

puede entrar en esta unidad con el espíritu sin convertirse en una mera alusión de su contenido, de la determinación de que en lo clásico contenido y forma deben ser adecuados resulta también por el lado de la *figura* la exigencia de la totalidad y autonomía en sí. Pues forma parte de la libre autonomía del todo, en la cual reside la determinación fundamental de lo clásico, el hecho de que cada uno de los lados, tanto el contenido espiritual como la apariencia externa de éste, sea en sí la totalidad que constituye el concepto del todo. Sólo de este modo es en efecto cada lado en sí idéntico al otro y su diferencia por tanto rebajada a mera diferencia formal de uno y lo mismo, por lo que también el todo aparece ahora como libre en cuanto sus lados se evidencian como adecuados, pues se representa** en cada uno de ellos y es uno en ambos. En lo simbólico la ausencia de este libre desdoblamiento de sí dentro de la misma unidad comportaba precisamente la falta de libertad del contenido y por ende también de la forma. El espíritu no se era a sí mismo claro y por tanto su realidad externa no se mostraba como suya propia, puesta por él y en él en y para sí. A la inversa, la figura debía ser ciertamente significativa, pero el significado estaba en ella sólo en parte, sólo según uno u otro lado. En cuanto todavía igualmente exterior por tanto a lo interno suyo, la existencia externa se daba ante todo sólo *asimismo* en vez del significado que había que representar**, y debía mostrar que tenía que aludir a algo más amplio, su violencia debía ejercerse. Ahora bien, en esta distorsión ni permanecía ella misma ni devenía lo otro, el significado, sino que no revelaba nada más que una enigmática asociación y mescolanza de algo heterogéneo, o bien, como adorno meramente instrumental y decoración externa, caía en la glorificación del significado absoluto uno de todas las cosas, hasta que finalmente debía quedar a merced del arbitrio meramente subjetivo de la comparación

con un significado remoto e indiferente a ella. Si esta relación carente de libertad debe disolverse, la figura debe tener ya en sí misma su significado y, más precisamente, ciertamente el significado del espíritu. Esta figura es esencialmente la *humana*, pues únicamente la exterioridad del hombre es capaz de revelar de modo sensible lo espiritual. La expresión humana del rostro, de los ojos, de la postura, de los gestos, es ciertamente material y por tanto no lo que es el espíritu; pero dentro de esta corporeidad misma lo externo humano no sólo está vivo y es natural como el animal, sino que es la corporeidad que en sí refleja al espíritu. En los ojos se ve el alma de los hombres, como toda su conformación[333] en general expresa su carácter espiritual. Si por consiguiente la corporeidad pertenece al espíritu como su ser-ahí, también el espíritu es lo interno perteneciente al cuerpo y no una interioridad heterogénea a la figura externa, de modo que la materialidad no tiene todavía en sí ni alude a otro significado. Ciertamente la figura humana lleva en sí mucho del tipo animal general, pero toda la diferencia entre el cuerpo humano y el animal consiste sólo en el hecho de que el humano se evidencia según toda su conformación [333] como la morada y ciertamente como el único posible ser-ahí natural del espíritu. Por eso también el espíritu sólo en el cuerpo se da inmediatamente para otros. Sin embargo, no es aquí todavía el lugar para indicar la necesidad de esta conexión y la específica correspondencia de alma y cuerpo; aquí debemos presuponer esta necesidad. Ahora bien, en la figura humana hay indudablemente algo muerto, feo, es decir, determinado por otros influjos y dependencias; si es este el caso, es precisamente asunto del arte borrar la diferencia entre lo meramente natural y lo espiritual, y hacer de la corporeidad externa una figura bella, completamente conformada, animada y espiritualmente viva.

Respecto a lo externo, no se da ya entonces en este modo de representación** nada simbólico, y está excluido todo el mero buscar, constreñir, distorsionar y pervertir. Pues el espíritu, cuando se ha captado como espíritu, es lo para sí acabado y claro, e igualmente también su conexión con la figura adecuada a él es por un lado algo en y para sí acabado y dado que no precisa llevarse a cabo mediante una asociación producida por la fantasía en oposición a lo dado. Tampoco es la forma artística clásica una personificación superficial presentada de modo meramente corpóreo, pues todo el espíritu, en la medida en que debe constituir el contenido de la obra de arte, surge en la corporeidad y puede identificarse perfectamente con ella. Desde este punto de vista puede también considerarse la idea de que el arte imitaba la figura humana. Sin embargo, según el parecer habitual, esta asunción e imitación aparecen como una contingencia, contra lo que ha de afirmarse que el arte llegado a su madurez debe por necesidad representar** en la forma de la apariencia humana externa, pues sólo en ésta alcanza el espíritu el ser-ahí conforme al mismo en lo sensible y natural.

Ahora bien, como con el cuerpo humano y su expresión sucede también con los sentimientos, impulsos, actos, acontecimientos y acciones humanos; tampoco su exterioridad está en lo clásico caracterizada sólo como naturalmente viva, sino como espiritual, y el lado de lo interno puesto en adecuada identidad con lo externo.

c) Ahora bien, puesto que capta la libre espiritualidad como individualidad determinada e intuye la misma inmediatamente en su apariencia corpórea, con frecuencia se ha acusado al arte clásico de antropomorfismo. Entre los griegos, p. ej., ya Jenófanes[334] predicó contra el modo de representación* de los dioses, pues, decía, si los leones

hubieran sido los escultores, les habrían dado a sus dioses figura de leones. De análoga índole es el ingenioso dicho francés: Dios creó al hombre a su imagen, pero el hombre se desquitó creando a Dios a imagen del hombre. En relación con la siguiente forma artística, la romántica, ha de observarse a este respecto que indudablemente el contenido de la belleza artística clásica es todavía deficiente, como la religión del arte misma; pero la deficiencia radica tan poco en lo antropomorfista como tal, que ha por el contrario de afirmarse que el arte clásico es ciertamente bastante antropomorfista para el arte, pero demasiado poco para la religión superior. El cristianismo llevó el antropomorfismo mucho más lejos; pues según la doctrina cristiana Dios no es un individuo sólo humanamente configurado, sino un individuo singular efectivamente real, enteramente Dios y enteramente un hombre efectivamente real, sujeto a todos los condicionamientos del ser-ahí, y no un mero ideal de la belleza y del arte humanamente conformado. Si de lo absoluto sólo se tiene la representación* de una esencia abstracta, en sí indiferenciada, entonces por supuesto huelga toda clase de configuración; pero para que Dios sea como espíritu debe manifestarse como hombre, como sujeto singular, no como ser humano ideal, sino como proceder efectivamente real hasta la completa exterioridad temporal de la existencia también inmediata y natural. Es decir, la concepción cristiana implica el movimiento infinito de llegar hasta el extremo de la oposición y, sólo como superación de esta separación, volver en sí a la unidad absoluta. En este momento de la separación incurre el devenir-hombre de Dios, al entrar éste, en cuanto subjetividad singular efectivamente real, en la diferencia frente a la unidad y la sustancia como tales, pasar en esta temporalidad y espacialidad comunes por el sentimiento, la consciencia, el dolor de la escisión, hasta llegar a la infinita

reconciliación a través de esta oposición igualmente disuelta. Según la representación* cristiana, la naturaleza misma de Dios implica este punto de paso. De hecho, Dios ha de captarse por tanto como absoluta espiritualidad libre en la que ciertamente debe darse pero igualmente ser superado el momento de lo natural y de la singularidad inmediata. En el arte clásico, por el contrario, la sensibilidad no está muerta y rematada[335], pero tampoco por ello resucitada a la espiritualidad absoluta. Por consiguiente, tampoco el arte clásico y su bella religión satisfacen las profundidades del espíritu; por más concretos que en sí mismos sean, sin embargo para éste resultan todavía abstractos, pues tienen como su elemento, no el movimiento y la reconciliación, alcanzada desde la oposición, de aquella subjetividad infinita, sino sólo la imperturbada armonía de la determinada individualidad libre en su ser-ahí adecuado, esta calma en su realidad, esta ventura, esta satisfacción y grandeza en sí misma, esta eterna serenidad y beatitud que, incluso en la desgracia y el dolor, no pierde el seguro estribar en sí. El arte clásico no ha elaborado a fondo ni conciliado la oposición fundamentada en lo absoluto. Pero, ahora bien, por eso ignora también el aspecto que está en relación con esta oposición, el endurecimiento del sujeto en sí como personalidad abstracta frente a lo ético y absoluto, el pecado y el mal, así como el retraimiento de la interioridad subjetiva a sí, el desgarramiento, la inestabilidad, en general todo el círculo de las escisiones que introducen en su interior lo carente de belleza, feo, repugnante, según el aspecto sensible y espiritual. El arte clásico no va más allá del puro terreno del auténtico ideal.

2. *El arte griego como ser-ahí efectivamente real del ideal clásico*

Por lo que a la efectiva realización *histórica* de lo clásico se refiere, apenas es necesario señalar que tenemos que buscarla entre los griegos. Con el infinito perímetro de su contenido, material y forma, la belleza clásica es el don concedido al pueblo griego, y debemos honrar a este pueblo por haber producido el arte en su suprema vitalidad. Según su realidad efectiva inmediata, los griegos vivían en el feliz medio entre la libertad subjetiva autoconsciente y la sustancia ética. No persistieron en la unidad oriental carente de libertad, que tiene como consecuencia un despotismo religioso y político, pues el sujeto, privado de sí, desaparece en la sustancia universal una o en cualquiera de sus aspectos particulares, dado que en sí como persona no tiene ningún derecho y por tanto ningún sostén; ni procedieron a aquella profundización subjetiva en que el sujeto singular se separa del todo de lo universal para ser para sí según su propia interioridad, y sólo a través de un retorno superior a la totalidad interna de un mundo puramente espiritual logra la reunificación con lo sustancial y esencial; sino que en la vida ética griega el individuo era ciertamente autónomo y libre en sí, sin no obstante desligarse de los intereses universales dados del Estado efectivamente real y de la inmanencia afirmativa de la libertad espiritual en el presente temporal. Lo universal de la eticidad y la libertad abstracta de la persona en lo interno y lo externo permanecen, conforme al principio de la vida griega, en imperturbada armonía, y en la época en que también en el ser-ahí efectivamente real este principio se hacía valer en puridad todavía incólume, la autonomía de lo político no aparecía enfrentada a una moralidad subjetiva diferenciada de ella; la sustancia de la vida del Estado estaba tan inmersa en

los individuos como éstos no buscaban su propia libertad más que en los fines universales del todo. El sentimiento bello, el sentido y el espíritu de esta venturosa armonía impregnan todas las producciones en que la libertad griega se hizo consciente de sí y se representó* su esencia. Por eso es su concepción del mundo precisamente el medio en que la belleza inicia su verdadera vida y asienta su sereno reino; el medio de una vitalidad libre que no es ahí sólo inmediata y naturalmente, sino que es engendrada por la intuición espiritual y transfigurada por el arte; el medio de una cultura de la reflexión y al mismo tiempo de una ausencia de reflexión que no aísla al individuo pero que tampoco puede devolver sin embargo su negatividad, su dolor, su desgracia, a unidad y reconciliación positivas; un medio que, sin embargo, como la vida en general, al mismo tiempo es sólo un punto de paso, aunque en este punto de paso escala la cima de la belleza y en la forma de su individualidad plástica es tan espiritualmente concreto y tan rico que en él resuenan todos los tonos y aparece lo para su perspectiva pasado, aunque no como algo absoluto e incondicionado, sino todavía como un accesorio y como trasfondo. En este sentido tomó también el pueblo griego consciencia sensible intuitiva, representativa*, de su espíritu en los dioses, y les dio mediante el arte un ser-ahí perfectamente conforme al verdadero contenido. Gracias a esta correspondencia, que implican el concepto del arte griego tanto como el de la mitología griega, ha sido en Grecia el arte la suprema expresión de lo absoluto, y la religión griega es la religión del arte mismo, mientras que el arte romántico posterior, aunque es arte, apunta ya sin embargo a una forma de consciencia superior a la que el arte está en disposición de ofrecer.

3. Posición del artista productor en la forma artística clásica

Ahora bien, si hasta aquí por un lado hemos establecido como el contenido de lo clásico la individualidad en sí libre y por el otro hemos exigido también para la figura la misma libertad, esto implica ya que la mixtura total de ambos, por más que pueda también representarse** como inmediatez, no puede sin embargo ser una unidad primera y por consiguiente natural, sino que debe evidenciarse como una asociación *artificial*, forjada por el espíritu subjetivo. El arte clásico, en la medida en que su contenido y su forma es lo libre, sólo surge de la libertad del espíritu claro a sí mismo. Por eso ahora adquiere también el artista, *en tercer lugar*, una posición distinta de la precedente, a *saber*. Su producción se muestra como la obra libre del hombre sensato que sabe lo que quiere tanto como *puede* lo que quiere, y que, por tanto, ni está confuso en cuanto al significado y al contenido sustancial que ha pensado configurar para la intuición, ni se encuentra impedido en la ejecución por ninguna incapacidad técnica.

Si nos fijamos más atentamente en esta alterada posición del artista, su libertad se revela,

a) en cuanto al *contenido*, por el hecho de que no tiene necesidad de buscarlo con la inquieta efervescencia simbólica. El arte simbólico permanece presa del trabajo de producirse y aclararse su contenido, y este contenido es él mismo sólo el primero, es decir, por un lado la esencia en la forma inmediata de la naturalidad, por otro la abstracción interna de lo universal, de lo uno, de la alteración, del cambio, del devenir, del nacer y del perecer. Pues no se acierta al primer intento. Por eso las representaciones** del arte simbólico, que

deberían ser exposiciones del contenido, siguen siendo todavía ellas mismas enigmas y problemas, y sólo testimonian la aspiración a la claridad y el afán del espíritu que inventa[336] constantemente sin encontrar[337] reposo ni calma. Frente a esta turbulenta búsqueda, para el artista clásico el contenido debe estar ya acabadamente dado[338] de modo que éste esté en sí determinado para la fantasía, según el contenido esencial, como cierto, como fe, como creencia popular o como suceso acaecido, transmitido por leyendas y tradición. Ahora bien, con este material objetivamente establecido el artista tiene la más libre relación de que él mismo no entra en el proceso de gestación y parto, ni se queda en la búsqueda de los significados auténticos para el arte, sino que se halla ante un contenido que es en y para sí, que él adopta y libremente reproduce por sí. Los artistas griegos extraían su material de la religión popular, en la que ya había comenzado a transfigurarse lo que a los griegos les había llegado de Oriente; Fidias tomó su Zeus de Homero, y tampoco los trágicos se inventaron el contenido fundamental que representaban**. Asimismo, tampoco los artistas cristianos, Dante, Rafael, configuraron más que lo ya dado en los dogmas de fe y las representaciones* religiosas. En cierto modo algo semejante sucede ciertamente en el arte de la sublimidad, pero con la diferencia de que aquí la relación con el contenido en cuanto la sustancia *una* no le permite a la subjetividad el ejercicio de sus derechos y le niega una conclusión autónoma. La forma artística comparativa, por el contrario, surge ciertamente de la elección de los significados así como de las imágenes empleadas, pero esta elección sigue dejada el arbitrio solamente *subjetivo*, y falta a su vez por su parte la individualidad sustancial que constituye el concepto del arte clásico y debe por tanto encontrarse también en el sujeto creador.

b) Pero cuanto más tiene el artista como dado en la creencia popular, las leyendas y el resto de la realidad efectiva un más libre contenido que es en y para sí, tanto más se concentra él en la actividad de configurar la *apariencia artística* externa congruente con tal contenido. Ahora bien, mientras que a este respecto el arte simbólico se debate entre mil formas sin poder dar con la sin más adecuada y con desbordante imaginación tantea sin medida ni determinación a fin de adaptar al significado buscado las siempre extrañas figuras, también aquí el artista clásico está encerrado en sí y limitado. En efecto, junto con el contenido, aquí también la figura libre está determinada por el contenido mismo y a éste pertenece en y para sí, de modo que el artista sólo parece ejecutar lo que, según el concepto, está ya para sí acabado. Por tanto, si el artista simbólico se afana por imaginar [339] la figura para el significado o a la inversa, el clásico *transforma*[340] el significado en figura, pues, por así decir, sólo libera las apariencias externas ya dadas de sus inapropiados añadidos. Pero en esta actividad, aunque esté excluido su mero arbitrio, no sólo reforma[341] o se queda en un tipo rígido, sino que al mismo tiempo *continúa* formando [342] para el todo. El arte que sólo debe buscar e inventar su contenido verdadero descuida todavía el aspecto de la forma; pero allí donde el desarrollo [333] de la forma se ha convertido en el interés esencial y la tarea propiamente dicha, con la progresión de la representación** va también formándose[343], inadvertida e inaparentemente, el contenido, tal como en general hemos visto hasta aquí a la forma y al contenido ir de la mano en su constante perfeccionamiento. A este respecto, el artista clásico trabaja también para un mundo de la religión dado, cuyos materiales dados y representaciones* mitológicas va serenamente desarrollando[344] en el libre juego del arte.

c) Lo mismo vale por el lado técnico. También éste debe estar ya a disposición del artista clásico, el material sensible con que el artista trabaja debe haberse desembarazado ya de toda rigidez y dureza, y obedecer inmediatamente a las intenciones artísticas, para que el contenido, conforme al concepto de lo clásico, pueda transparentarse libre y sin impedimentos también a través de esta corporeidad externa. Es ya propio del arte clásico por tanto un alto grado de destreza técnica que haya sometido a dócil obediencia al material sensible. Una tal perfección técnica, si debe ejecutar inmediatamente todo aquello a que aspiran el espíritu y las concepciones de éste, presupone el completo desarrollo[345] de todo lo artesanal del arte, que se lleva a cabo principalmente dentro de una religión estatal. La concepción religiosa, como, p. ej., la egipcia, se inventa entonces determinadas figuras externas, ídolos, construcciones colosales, cuyo tipo permanece fijo y, en la tradicional igualdad de las formas y las figuras, deja un amplio margen para el desarrollo[345] de una habilidad continuamente creciente. Esta destreza manual para lo peor y lo grotesco debe darse ya antes de que el genio de la belleza clásica transfigure la destreza mecánica en perfección técnica. Pues sólo cuando lo mecánico ya no plantea para sí ninguna dificultad, puede el arte proceder libremente al desarrollo[333] de la forma, donde entonces el ejercicio efectivamente real es al mismo tiempo un desarrollo[346] que está en estrecha relación con el progreso del contenido y de la forma.

4. Subdivisión

Ahora bien, por lo que a la *subdivisión* del arte clásico

respecta, se suele habitualmente llamar clásica en un sentido más general a toda obra de arte perfecta, porte en sí el carácter simbólico o romántico. También nosotros hemos ciertamente empleado la palabra en el sentido de perfección artística, pero con la diferencia de que esta perfección debería fundamentarse en la completa interpenetración entre la libre individualidad interna y el ser-ahí externo en que y como el que ésta aparece, de modo que distinguimos explícitamente por tanto la forma artística clásica y su perfección de la simbólica y la romántica, cuya belleza en contenido y forma es de índole absolutamente diferente. Como en lo clásico según su significado corriente más indeterminado, tampoco aquí tenemos que ocuparnos ya de los determinados géneros artísticos en que se representa** el ideal clásico, p. ej., la escultura, el epos, determinados géneros de la poesía lírica y formas específicas de la tragedia y la comedia. De estos géneros artísticos determinados, aunque lleven el sello del arte clásico, sólo podrá hablarse en la tercera parte con el desarrollo de las artes singulares y sus géneros. Lo que aquí por tanto tenemos ante nosotros para su consideración más precisa es lo clásico en el sentido de la palabra establecido por nosotros, y como fundamento de la subdivisión sólo podemos por consiguiente buscar las fases de desarrollo que derivan del concepto mismo del ideal clásico. Los momentos esenciales de este desarrollo son los siguientes.

El *primer* punto al que debemos dirigir nuestra atención es el de que la forma artística clásica, a diferencia de la simbólica, no ha de concebirse como lo inmediatamente primero, como *inicio* del arte, sino, por el contrario, como *resultado*. Por eso la hemos desarrollado ante todo a partir del curso de los modos simbólicos de representación**, que constituyen su presupuesto. El principal punto en torno al cual giraba el proceso era la concreción del contenido en la

claridad de la individualidad en sí autoconsciente, que para su expresión no puede emplear ni la mera figura natural, sea elemental o animal, ni la personificación y la figura humana sólo mal mezcladas con ella, sino que se exterioriza en la vitalidad del cuerpo humano completamente animado por el espíritu. Ahora bien, puesto que la esencia de la libertad consiste en ser por sí misma lo que es, lo que al principio aparecía como meros presupuestos y condiciones del nacimiento fuera del ámbito clásico deberá entrar en el propio círculo de éste, a fin de dejar que efectivamente surjan el verdadero contenido y la auténtica figura por sobreposición a lo inapropiado y negativo para el ideal. Este proceso de configuración por el que la belleza propiamente hablando clásica se engendra a partir de sí misma, tanto en la forma como en el contenido, es por tanto el punto del que tenemos a partir y ocuparnos en el *primer capítulo*.

En el *segundo capítulo*, en cambio, hemos llegado, a través de este proceso, al verdadero ideal de la forma artística clásica. Aquí el centro lo forma el bello nuevo mundo artístico de los dioses griegos que debemos desarrollar y en sí concluir tanto por el lado de la individualidad espiritual como por el de la forma corpórea inmediatamente ligada a ésta.

Pero, *en tercer lugar*, el concepto del arte clásico implica, además del devenir de su belleza por medio de sí misma, a la inversa también su disolución, que nos introducirá en un ámbito más amplio, en la forma artística romántica. Los dioses y los individuos humanos de la belleza clásica, lo mismo que nacen también desaparecen a su vez para la consciencia artística, la cual *en parte* se vuelve contra el residual aspecto natural, dentro del cual precisamente el arte griego se había desarrollado hasta la belleza perfecta, bien se dirige a una realidad efectiva desdivinizada, mala, vulgar, para iluminar lo falso y negativo de la misma. En esta disolución,

cuya actividad artística debemos tomar por objeto del *tercer capítulo*, se separan los momentos que en su armonía mezclada con la inmediatez de lo bello constituían lo verdaderamente clásico. Lo interno está para sí en un lado, el ser-ahí externo separado del mismo en el otro, y la subjetividad retraída en sí, puesto que no acierta ya a encontrar en las figuras anteriores su adecuada realidad efectiva, tiene que llenarse del contenido de un nuevo mundo espiritual de absoluta libertad e infinitud y buscar nuevas formas de expresión para este contenido más profundo.

1. El proceso de configuración de la forma artística clásica

El concepto de espíritu libre implica inmediatamente el momento de entrar en sí, de venir a sí, de ser para sí mismo y de ser ahí, aunque esta profundización en el reino de la interioridad, como ya antes se ha indicado, no necesita ni llegar a la autonomización negativa del sujeto en sí frente a todo lo sustancial en el espíritu y subsistente en la naturaleza, ni a aquella reconciliación absoluta que constituye la libertad de la subjetividad verdaderamente infinita. Pero a la libertad del espíritu, en cualquier forma que ésta pueda presentarse, está en general ligada la superación de la mera naturalidad en cuanto lo otro al espíritu. El espíritu debe ante todo retraerse a sí de la naturaleza, elevarse por encima de ella y sobrepujarla, antes de estar en condiciones de gobernar sin trabas en ella como en un elemento sumiso y de transformarla en un ser-ahí positivo de su propia libertad. Pero, ahora bien, si preguntamos por el objeto más determinado mediante cuya superación en el arte clásico consigue el espíritu su autonomía, este objeto no es la naturaleza como tal, sino una naturaleza ella misma ya traspasada de significados del espíritu, a saber, la forma artística simbólica, que para la expresión de lo absoluto se ha servido de las configuraciones naturales inmediatas, pues la consciencia artística o bien vio dioses presentes en los animales, etc., o bien persiguió en

vano, de un modo falso, la verdadera unidad de lo espiritual y lo natural. Esta falsa asociación es aquello mediante cuya superación y transfiguración el ideal se produce por vez primera como ideal y tiene que desarrollar por tanto en su seno, como un momento perteneciente a él, aquello que ha de ser sobrepujado. Esto nos permite de paso despachar la pregunta de si los griegos extrajeron o no su religión de pueblos extranjeros. Ya hemos visto que, según el concepto, son necesarios estadios subordinados como presupuesto de lo clásico. Éstos, en la medida en que aparecen efectivamente y se separan en el tiempo, son, frente a la forma superior que trata de abrirse paso, algo dado de lo que parte el arte en nuevo desarrollo; aunque respecto a la mitología griega esto no está completamente demostrado mediante testimonios históricos. Pero, ahora bien, la relación del espíritu griego con estos presupuestos es esencialmente una relación de formación y ante todo de transformación negativa. Si así no fuese, las representaciones* y las figuras deberían haber seguido siendo las mismas. En el pasaje más arriba citado[347] dice ciertamente Herodoto de Homero y Hesíodo que éstos fueron los creadores de los dioses griegos, pero también habla explícitamente de los dioses singulares como tal o cual egipcio, etc.; la creación poética, por tanto, no excluye la recepción de otros, sino que sólo indica una transfiguración esencial. Pues los griegos ya tenían representaciones* mitológicas antes de la época en que Herodoto sitúa a esos dos primeros poetas.

Ahora bien, si a continuación preguntamos por los aspectos más precisos de esta necesaria transfiguración de lo por supuesto perteneciente al ideal aunque al principio todavía no, los encontramos representados* de modo ingenuo como contenido de la mitología misma[348]. El principal acto de los dioses griegos es engendrarse y constituirse partiendo

del pasado coincidente con la génesis y la evolución de su propia estirpe. Forman parte de esto, en la medida en que los dioses deben ser ahí como individuos espirituales con figura corpórea, por una parte el hecho de que el espíritu, en vez de darse la intuición de su esencia en lo meramente vivo y animal, considera más bien lo vivo como una indignidad, como su desdicha y su muerte, y por otra parte el de que triunfa sobre lo elemental de la naturaleza y su confusa representación** en ello mismo. Pero, a la inversa, al ideal de los dioses clásicos le es igualmente necesario, no sólo contraponerse, como el espíritu individual en su abstracta conclusión finita, a la naturaleza y a las potencias elementales de ésta, sino tener en sí mismo, según su concepto, los elementos de la vida natural universal como momentos constitutivos de la vida del espíritu. Así como los dioses son en sí esencialmente *universales* y en esta universalidad individuos sin más determinados, así también el aspecto de su corporeidad debe tener en sí lo natural al mismo tiempo como esencial potencia natural de gran alcance y actividad entrelazada con lo espiritual.

A este respecto, el proceso de configuración de la forma artística clásica podemos articularlo del siguiente modo.

El *primer punto* principal afecta a la degradación de lo animal y a su alejamiento de la belleza libre, pura.

El *segundo* aspecto, más importante, se refiere a las potencias naturales elementales, al principio presentadas ellas mismas todavía como dioses, sólo mediante cuya derrota puede la auténtica estirpe de los dioses lograr la hegemonía incuestionada; a la lucha y la guerra entre los antiguos y los nuevos dioses.

Pero, luego, en *tercer lugar*, después de que el espíritu haya conquistado su libre derecho, esta orientación negativa

deviene a su vez igualmente afirmativa, y la naturaleza elemental constituye un aspecto positivo, traspasado por la espiritualidad individual, de los dioses, los cuales ahora se rodean también de lo animal, aunque sólo como atributo y como signo externo.

Desde estos puntos de vista queremos todavía subrayar brevemente ahora los rasgos más determinados que entran aquí en consideración.

1. La degradación de lo animal

Entre los hindúes y egipcios, entre los asiáticos en general, vemos la santificación y veneración de lo animal, o al menos de determinadas especies animales, pues en ellas debía acceder a intuición presente lo divino mismo. La figura animal constituye también por tanto uno de los principales ingredientes de sus representaciones** artísticas, aunque además sea utilizada también sólo como símbolo y en conexión con formas humanas, antes de que lo humano y sólo lo humano entre en la consciencia como lo único verdadero. Sólo mediante la autoconsciencia de lo espiritual desaparece el respeto ante la oscura, sorda interioridad de la vida animal. Éste es ya el caso entre los antiguos hebreos, pues, como ya más arriba se señaló, éstos no consideran la naturaleza en su conjunto ni como símbolo ni como presencia de Dios, y atribuyen a los objetos externos sólo aquella fuerza y vitalidad que de hecho habita en ellos. Sin embargo, también entre ellos se encuentra todavía, por así decir accidentalmente, un resto al menos de temor reverencial ante la vitalidad como tal; así, p. ej., Moisés prohíbe la ingestión de la sangre de los animales, pues en la sangre está

la vida[349]. Pero, propiamente hablando, el hombre debe poder comer lo que tiene a su disposición[350]. Ahora bien, el siguiente paso que tenemos que mencionar en la transición al arte clásico consiste en la degradación de la elevada dignidad y posición de lo animal y en la conversión de esta misma denigración en el contenido de representaciones* religiosas y producciones artísticas. Concurre aquí una multiplicidad de temas, de los que sólo elegiré como ejemplo los siguientes.

a) Los sacrificios de animales

Cuando entre los griegos algunos animales aparecen preferidos a otros, como, p. ej., la serpiente aparece todavía en Homero como un genio particularmente apreciado en los sacrificios (*Ilíada*, II, v. 308; XII, v. 208), y a un dios se le sacrifica preferentemente esta especie animal, al otro otra; más aún, cuando se observa la liebre que cruza el camino, los pájaros en su vuelo a derecha e izquierda, se examinan las vísceras buscando interpretaciones proféticas, ciertamente esto también implica todavía una cierta veneración de lo animal, pues así se revelan los dioses y le hablan al hombre mediante presagios; pero en lo esencial no son éstas más que revelaciones enteramente singulares, algo ciertamente supersticioso, aunque sólo indicaciones enteramente momentáneas de lo divino. Importante es por el contrario el sacrificio de animales y la consumición del sacrificio. Entre los hindúes por el contrario, los animales sagrados se conservan enteros, reciben buenos cuidados, y entre los egipcios son incluso sustraídos a la putrefacción tras su muerte. Entre los griegos el sacrificio valía como sagrado. En el sacrificio el hombre muestra que quiere renunciar al objeto consagrado a sus dioses y negarse a sí mismo su uso. Ahora

bien, aquí surge entre los griegos un rasgo peculiar: entre ellos «sacrificar» significaba al mismo tiempo preparar un banquete (*Odisea*, XIV, v. 414; XXIV, v. 215), pues sólo destinaban a los dioses una parte de los animales, y ciertamente la incomestible, pero se reservaban para sí la carne y bien que se regalaban con ella. Esto dio lugar en Grecia incluso al nacimiento de un mito. Los antiguos griegos sacrificaban con la mayor solemnidad a los dioses y dejaban que todo el animal se consumiera en las llamas del sacrificio. Pero los más pobres no podían permitirse este enorme derroche. Por eso Prometeo intenta mediante ruegos obtener de Zeus que éstos sólo tengan obligación de sacrificar una parte, pero puedan hacer uso de la otra. Mata dos bueyes, quema los hígados de ambos, pero envuelve todos los huesos en la piel de un animal, la carne en la del otro, y deja a Júpiter la elección. Zeus, engañado, elige los huesos pues abultaban más, y les deja así la carne a los hombres. Por eso, tras consumir la carne del animal sacrificado, los restos, que son la parte de los dioses, eran quemados en el mismo fuego. Pero Zeus les quitó a los hombres el fuego, pues sin éste su parte de carne de nada les sirve. Mas esto no le vale de mucho. Prometeo robó el fuego y de alegría voló más que corrió; por eso, dice la leyenda, aun ahora todos los hombres que llevan una buena noticia corren velozmente. De este modo dirigieron los griegos su atención a todos los adelantos de la civilización humana y los conservaron y configuraron para la consciencia en mitos.

b) Las cacerías

Como ejemplo análogo de una degradación ya más amplia de lo animal, se incluyen aquí los recuerdos de *cacerías*

famosas, tal como les fueron atribuidas a los héroes y quedaron en memoria agradecidamente solemne. La muerte de animales que aparecen como peligrosos enemigos, p. ej., el estrangulamiento del león de Nemea por Hércules, la muerte de la hidra de Lerna, la caza del jabalí caledonio, etc., vale como algo elevado que les reportaba a los héroes el rango de dioses, mientras que los hindúes castigaban con la muerte la muerte de ciertos animales como un crimen. En semejantes proezas intervienen o están a la base otros símbolos, como en Hércules el sol y su curso, de modo que tales acciones heroicas ofrecen también un aspecto esencial para exégesis simbólicas; pero sin embargo estos mitos son al mismo tiempo tomados con el significado expreso de cacerías benéficas y así eran conscientes de ellos los griegos. En un respecto análogo han de recordarse aquí también a su vez algunas fábulas esópicas, particularmente la ya anteriormente citada del geotropo. El geotropo, este símbolo del antiguo Egipto, en cuyos excrementos los egipcios o los intérpretes de las representaciones* religiosas veían el globo terráqueo, aparece todavía en Esopo junto a Zeus, con la importancia de que el águila no respeta la protección concedida por éste a la liebre; Aristófanes por el contrario lo ha rebajado enteramente a lo burlesco.

c) Las metamorfosis

En *tercer lugar*, la degradación de lo animal se muestra directamente expresada en las historias de las muchas metamorfosis, tal como con detalle nos las describió Ovidio graciosa, ingeniosamente, con sutiles rasgos de sentimiento y de sentido, pero también las compuso con verbosidad, sin un gran espíritu interno dominante, como meros pasatiempos

mitológicos y acontecimientos exteriores, sin reconocer en ellas un sentido más profundo. Pero no carecen de tal significado más profundo, y de nuevo queremos hacer aquí mención de ello una vez más. En gran parte las narraciones singulares son según su argumento barrocas y bárbaras, no por la corrupción de la cultura, sino, como en la *Canción de los Nibelungos*, por la corrupción je una naturaleza todavía agreste; hasta el decimotercer libro, historias según el contenido más antiguas que las homéricas, mezcladas además con cosmogonías y elementos extraños de simbolismo fenicio, frigio, egipcio, son tratadas, por supuesto, humanamente, pero de tal suerte que el fondo grosero ha perdurado, mientras que las metamorfosis que narran historias de época posterior a la guerra de Troya, aunque su argumento proceda también de los tiempos fabulosos, casan mal con Áyax y Eneas.

α) En general, las metamorfosis pueden considerarse como lo contrario a la concepción y la veneración egipcias de los animales, pues, vistas desde el lado ético del espíritu, contienen esencialmente frente a la naturaleza la orientación negativa a hacer de lo animal y de otras formas inorgánicas una figura de la degradación de lo humano, de modo por tanto que, si entre los egipcios los dioses de la naturaleza elemental son elevados y vivificados como animales, aquí a la inversa, como ya antes se ha señalado, las formaciones naturales aparecen como castigos de cualquier delito más o menos grave o crimen monstruoso, como existencia de algo no divino, desgraciado, y como configuración dolorosa en que lo humano no puede ya mantenerse. Por eso tampoco han de interpretarse como transmigración de almas en el sentido egipcio, pues ésta es una migración sin culpa, y que el hombre se convierta en vaca[351] es por el contrario contemplado como una elevación.

Pero en conjunto no es este un círculo cerrado de mitos, por muy diferentes que puedan ser los objetos naturales en que esté anclado lo espiritual. Unos cuantos ejemplos pueden ilustrar lo dicho.

Entre los egipcios el lobo desempeña un gran papel, tal como, p. ej., Osiris se le aparece como solícito protector a su hijo Horus en su disputa con Tifón y está junto a Horus en una serie de monedas egipcias. En general, la vinculación entre el lobo y el dios solar es antiquísima. En las *Metamorfosis* de Ovidio por el contrario, la transformación de Licaón en figura de lobo es representada** como un castigo de la impiedad para con los dioses. Tras la derrota de los gigantes y el aplastamiento de sus cuerpos, se dice (*Metamorfosis*, I, vv. 150-243), la tierra, caldeada por la sangre derramada por todas partes por sus hijos, animó la cálida sangre, y para que no quedara ningún rastro de la estirpe salvaje, produjo una raza de hombres. Pero también esta descendencia era infamante para los dioses, ansiosa de salvaje asesinato y violenta. Entonces Júpiter convoca a los dioses a la destrucción de esta raza mortal. Cuenta cómo Licaón le ha acechado a él, señor del rayo y de los dioses. En efecto, al llegar a sus oídos la indignidad de los tiempos, descendió del Olimpo y fue a la Arcadia. «Di señal», cuenta, «de que un dios se acercaba, y el pueblo comenzó a orar. Pero Licaón primero se mofa de estas pías plegarias y luego exclama: “Quiero averiguar si éste es un dios o un mortal, y de la verdad no cabrá duda”. Prepárase», prosigue Júpiter, «a darme muerte durante el pesado sueño nocturno; le encanta esta clase de investigación de la verdad. Y todavía no contento con ello, degüella con la espada a un rehén de raza molosa, y los miembros sólo medio muertos en parte los cuece, en parte los asa al fuego, y me los presenta todos como manjar. Yo reduje a cenizas su casa con llamas vengadoras. Despavorido huye, y

al llegar al silencioso campo, aúlla dando vueltas y en vano trata de hablar. Devorado por la rabia, se vuelve, sediento del acostumbrado asesinato, contra el ganado, y también esta vez disfruta con la sangre; en pelos se convierten las ropas, en patas los brazos; se convierte en lobo y conserva las características de la antigua figura».

De análoga gravedad es la atrocidad cometida en la historia de Procne, que fue transformada en una golondrina. Cuando Procne le ruega a Tereo (*Metamorfosis*, VI, vv. 440-676), su marido, que, si bien la quiere, consienta en dejarla marchar a ver a su hermana, o en que la hermana la visite a ella, Tereo se apresura a fletar los navíos y velozmente alcanza a remo y a vela la costa del Pireo. Pero apenas divisa a Filomela cuando ya se inflama de reprobable amor por ella. Al partir, Pandión, el padre, le insta con amor paternal a protegerla y a devolverle tan pronto como sea posible el dulce consuelo de su vejez; pero apenas concluido el viaje, pálida, temblorosa, temerosa de todo y preguntando ya con lágrimas dónde está la hermana, es encerrada por el bárbaro y convertida a la fuerza en concubina por el esposo de la hermana. Llena de ira amenaza Filomela con divulgar por sí misma el hecho dejando de lado toda vergüenza. Entonces Tereo desenvaina la espada, la aprehende, la ata y le corta la lengua, pero hipócritamente le comunica a la esposa la muerte de la hermana. La afligida Procne se arranca de los hombros lujosas galas y se atavía con los ropajes de luto, erige una tumba vacía y llora el sino de la hermana por el que no habría de llorarse de este modo. ¿Y qué hace Filomela? Encerrada, privada del habla, de la voz, recurre a la astucia. Con hilos de púrpura traza sobre un tejido blanco la noticia del crimen y secretamente envía la túnica a Procne. La esposa lee el deplorable mensaje de la hermana, no habla, no llora, pero vive enteramente imaginando la venganza. Era la época de la

fiesta de Baco; impulsada por las Furias del dolor, llega hasta la hermana, la libera de su cautiverio y se la lleva consigo. Luego, en la propia casa, cuando ella todavía duda acerca de qué tremenda venganza debe tomar sobre Tereo, Itis se presenta ante su madre. Ella lo mira con ojos salvajes: «¡Cómo se parece al padre!», más no dice y comete el triste acto. Matan al niño y se lo sirven en la mesa a Tereo, que ingiere su propia sangre. Entonces pregunta él por el hijo, y Procne le dice: «En ti llevas aquello por lo que inquieres», y cuando él mira en torno y busca dónde está, Filomela le presenta la cabeza ensangrentada. Entonces con grito de infinita angustia derriba él la mesa, y llora, y se llama tumba de su hijo, y luego persigue con la espada desnuda a las hijas de Pandión. Pero con plumas se alejan ellas volando, la una hacia el bosque, la otra hacia el tejado, y también Tereo, ágil por el dolor y el afán de castigo, se convierte en pájaro coronado por una cresta y con desmesurado pico; este pájaro se llama abubilla.

Otras metamorfosis derivan en cambio de una culpa menor. Así, Cieno se transforma en un cisne, y Dafne, el primer amor de Apolo (.*Metamorfosis*, I, vv. 451-567), se convierte en laurel, Clitia en heliotropo, Narciso, quien, pagado de sí mismo, desdeña las muchachas, se contempla en el espejo, y Biblis (*Metamorfosis*, IV, vv. 454-664), que amó a su hermano Cauno, es transformada, cuando él la desprecia, en la fuente que todavía lleva ahora su nombre y fluye bajo umbrosas encinas.

Pero no podemos perdernos en más precisos detalles, y por eso sólo a título de transición quiero citar todavía la metamorfosis de las Piérides, que, según Ovidio (*Metamorfosis*, V, v. 302), eran las hijas de Piero y retaron a las Musas a certamen. A nosotros sólo nos importa la diferencia entre lo que contaron las Piérides y lo que cantaron las Musas. Aquéllas (vv. 319-331) celebran los descalabros de

los dioses y rinden falsos honores a los gigantes y minimizan las gestas de los dioses mayores; salido de las entrañas de la tierra, Tifoeo atemorizó a los celestes, éstos huyeron de allí todos juntos hasta que, fatigados, arribaron a la tierra egipcia. Pero también aquí, cuentan las Piérides, llegó Tifoeo, y los excelsos dioses se ocultaron tras figuras ficticias. Caudillo del rebaño, dice su canto, era Júpiter, por lo que todavía ahora el Ammón libio es conformado con retorcidos cuernos; el Délico se convierte en cuervo, el vástago de Sémele en cabrón, en gato la hermana de Febo, en nívea vaca Juno, en un pez se ocultó Venus, Mercurio en las plumas del ibis.

Aquí por tanto la figura animal constituye una ignominia para los dioses, y aunque no sean transformados como castigo por una culpa o un crimen, sin embargo se señala la cobardía como razón de su voluntaria autotransformación. Calíope, por el contrario, canta las benéficas proezas e historias de Ceres. «Ceres», dice, «fue la primera en surcar los campos con retorcido arado, la primera en dar frutos y fructíferos medios de nutrición a los campos, la primera en promulgar leyes, en suma, somos un don de Ceres. Tengo que alabarla: ¡si supiera entonar cantos dignos de la diosa! La diosa es ciertamente digna de los cantos». Cuando termina, las Piérides se atribuyen la victoria en el certamen; pero cuando intentan hablar, dice Ovidio (v. 670), y servirse con gran griterío de las insolentes manos, ven convertirse en plumas sus uñas, cubrirse de pelamen los brazos, y ven cómo en las bocas de todas las demás crece rígido el pico, y, queriendo lamentarse, ellas, las gritadoras del bosque, echan a volar, llevadas por el movimiento de las alas, como urracas por el aire. Y aun ahora, agrega Ovidio, conservaban la agilidad de su lengua, la voz ronca, las infinitas ganas de parlotear.

Así pues, también aquí se representa** una vez más la metamorfosis como castigo, y ciertamente, como es el caso en

muchas de estas historias, como castigo de la impiedad para con los dioses.

β) Por lo que a las conocidas metamorfosis de hombres y dioses en animales se refiere, a su base no hay ciertamente ningún delito directo por parte de los metamorfoseados, tal como Circe, p. ej., poseía el poder de hechizar a los hombres en animales, pero la condición animal aparece en tal caso al menos como una desgracia y una degradación que tampoco honra ni siquiera al que lleva a efecto la transformación por mor de sus fines. Circe no era más que una diosa subalterna, oscura, su poder aparece como mera magia, y Mercurio asiste a Ulises cuando éste se apresta a liberar a sus camaradas encantados. De la misma índole son las múltiples figuras que Zeus asume, pues por Europa se transforma en toro, se acerca a Leda como cisne y fecunda a Dánae como lluvia de oro; siempre con la finalidad del engaño y con propósitos groseros, no espirituales, sino naturales, que acarrean los celos siempre fundados de Juno. La representación* de la universal vida procreadora de la naturaleza, que en muchas mitologías más antiguas constituye la principal determinación, es aquí adaptada por la fantasía a historias singulares de la licenciosa vida del padre de los dioses y de los hombres, pero que éste no consuma ni con su propia figura ni en su mayoría con figura humana, sino explícitamente con figura animal u otra natural.

γ) Se incluyen finalmente aquí aquellas figuras híbridas de lo humano y lo animal que no están por supuesto excluidas del arte griego, pero asumen lo animal sólo como algo degradante, no espiritual. Entre los egipcios, p. ej., el carnero Mendes fue adorado como dios (Herodoto, II, 46), según la opinión de Jablonski[352] (Creuzer, *Simbolismo y mitología de los pueblos antiguos, en particular de los griegos*, 2.ª ed., vol. I,

pág. 477) en el sentido de la fuerza procreadora natural, principalmente del sol, y con tal falta de decoro que incluso había mujeres, como señala Píndaro[353], que se entregaban a los carneros. Entre los griegos Pan es por el contrario quien suscita el horror a la presencia divina, y más tarde, en los faunos, sátiros, panes, la figura de carnero sólo aparece de modo subordinado en los pies, y en los más bellos sólo en las orejas puntiagudas y en las pequeñas cornamentas. El resto de la figura está humanamente conformada, lo animal reducido a irrelevantes residuos. Y sin embargo, entre los griegos los faunos no pasaban por dioses excelsos y potencias espirituales, sino que su carácter seguía siendo el de un regocijo sensual, desenfrenado. Ciertamente también son representados** con expresión más profunda, como, p. ej., el hermoso fauno de Múnich, que tiene en sus brazos al joven Baco y le mira con una sonrisa llena del mayor amor y ternura. No debe ser el padre de Baco, sino sólo el tutor, y se le atribuye el bello sentimiento de la alegría por la inocencia del niño que en el arte romántico, como sentimiento maternal de María por Cristo, es elevado a un tema espiritual tan elevado. Pero entre los griegos este simpatiquísimo amor es todavía propio del ámbito subordinado de los faunos, para señalar que deriva su origen de lo animal, de lo natural, y puede por tanto ser también asignado a esta esfera.

Análogas conformaciones intermedias son también los centauros, en los que igualmente resulta prevaleciente el aspecto natural de la sensualidad y el apetito, y el espiritual queda retraído. Quirón por supuesto es de índole más noble, un hábil médico y educador de Aquiles, pero esta instrucción como pedagogo de un niño no es propia del círculo de lo divino como tal, sino que se refiere a destreza y sagacidad humanas.

De este modo se ha alterado desde todos los lados la situación de la figura animal en el arte clásico, pues es usada para designar lo malo, deleznable, despreciado, natural y no espiritual, mientras que antes era la expresión de lo positivo y absoluto.

2. La lucha entre los antiguos y los nuevos dioses

Ahora bien, la segunda fase, superior, frente a esta degradación de lo animal consiste en el hecho de que los auténticos dioses del arte clásico, puesto que como contenido suyo tienen la libre autoconsciencia en cuanto la potencia que estriba en sí de una individualidad espiritual, tampoco pueden acceder a la intuición más que como poseyendo saber y voluntad, esto es, como potencias espirituales. De ahí que lo *humano* en cuya figura son representados** no sea una mera forma sólo exteriormente adosada por la imaginación a este contenido, sino que reside en el significado, en el contenido, en lo interno. Pero en general lo divino ha de captarse esencialmente como unidad de lo natural y lo espiritual; ambos lados pertenecen a lo absoluto, y sólo los diversos modos en que se representa* esta armonía constituyen por este lado la gradación de las diferentes formas artísticas y religiones. Según nuestra representación* cristiana, Dios es el creador y señor de la naturaleza y del mundo espiritual, y está por tanto ciertamente sustraído al ser-ahí inmediato en la naturaleza, pues sólo es verdaderamente Dios como repliegue de sí en sí, como absoluto ser-para-sí espiritual; pero sólo el espíritu humano finito se enfrenta a la naturaleza como un límite y una barrera que él en su ser-ahí sólo rebasa, alzándose

a la infinitud en sí, por el hecho de que concibe teóricamente la naturaleza en el pensamiento y lleva a cabo prácticamente la armonía entre idea espiritual, razón, el bien y la naturaleza. Ahora bien, esta actividad infinita es Dios en la medida en que le compete el dominio sobre la naturaleza y es para sí mismo en cuanto esta actividad infinita y su saber y querer. En las religiones del arte propiamente hablando simbólico, como vimos, la unidad de lo interno e ideal con la naturaleza era, a la inversa, una asociación inmediata que, según el contenido y la forma, tenía por tanto lo natural como su determinación principal. Así, el sol, el Nilo, el mar, la tierra, el proceso natural de nacer, perecer, de generación y regeneración, el cambiante curso de la vitalidad natural universal, eran venerados como un ser-ahí y una vida divinos. Sin embargo, en el arte simbólico estas potencias naturales eran ya personificadas y por tanto levantadas contra lo espiritual. Ahora bien, si, como la forma artística clásica exige, los dioses deben ser individuos espirituales en armonía con la naturaleza, para esto no basta con la mera personificación. Pues si su contenido es una potencia y una operatividad natural meramente universales, la personificación resulta enteramente formal, sin entrar en el contenido, y no puede en éste llevar a la existencia ni lo espiritual ni la individualidad de esto. Al arte clásico le pertenece por tanto necesariamente la inversión de que, así como más arriba hemos considerado lo animal en su degradación, también ahora la potencia natural universal sea por un lado denigrada y, frente a ella, lo espiritual puesto en un lugar superior. Pero entonces, en vez de la personificación, es la *subjetividad* la que constituye la determinación capital. Sin embargo, por otra parte, los dioses del arte clásico no pueden dejar de ser potencias naturales, pues Dios aquí no puede todavía ser representado** como la espiritualidad en sí

absolutamente libre. Pero la naturaleza está en la relación de una criatura sólo creada y servil con un señor y creador separado de ella sólo si Dios o bien, como en el arte de la sublimidad, es representado* como dominio en sí abstracto, sólo ideal, de la sustancia una, o bien, como en el cristianismo, es elevado en cuanto espíritu concreto a libertad cabal en el puro elemento del ser-ahí espiritual y el ser-para-sí personal. Nada de ello es el caso en las concepciones del arte clásico. Su dios no es todavía señor de la naturaleza, pues aún no tiene como su contenido ni como su forma la espiritualidad absoluta; *ya* no es señor de la naturaleza, pues la sublime relación entre las cosas naturales desdivinizadas y la individualidad humana ha cesado y se ha reducido a la belleza, en la que a ambos lados, lo universal y lo individual, lo espiritual y lo natural, se les concede sin reservas su pleno derecho a la representación** artística. En el dios del arte clásico, por tanto, sigue conservándose la potencia natural, pero como potencia natural no en el sentido de la naturaleza universal comprehensiva, sino como operatividad determinada y por consiguiente limitada del sol, del mar, etc., en suma como potencia natural particular que aparece como individuo espiritual y tiene como su esencialidad propiamente dicha esta individualidad espiritual.

Ahora bien, puesto que, como ya más arriba vimos, el ideal clásico no está dado inmediatamente, sino que sólo puede surgir a través del proceso en que lo negativo para la figura del espíritu se supera, esta transformación y desarrollo de lo tosco, feo, agreste, barroco, meramente natural o fantástico, que tiene su origen en representaciones* religiosas e intuiciones artísticas anteriores, será un interés capital de la mitología griega y por tanto deberá representar** un determinado círculo de significados particulares.

Si pasamos ahora a la más precisa consideración de estos

puntos capitales, sin tardanza debo prevenir que aquí no es nuestra tarea la investigación histórica de las variopintas y múltiples representaciones* de la mitología griega. Lo que a este respecto nos interesa son sólo los momentos esenciales de esta transformación, en la medida en que éstos se evidencian como momentos universales de la configuración artística y de su contenido; por el contrario, la infinita cantidad de mitos, narraciones, historias, referencias a lugares y a lo simbólico particulares, que en su conjunto todavía conservan también su derecho en los nuevos dioses y aparecen incidentalmente en imágenes artísticas, pero no pertenecen al centro propiamente dicho al que nos lleva nuestro camino, esta vastedad de material debemos dejarla aquí de lado, y sólo podemos recordar a modo de ejemplo aspectos singulares. En conjunto, este camino por el que avanzamos podemos compararlo a la marcha de la escultura en la historia. Pues la escultura, puesto que presenta a los dioses en su auténtica figura para la intuición sensible, constituye el centro peculiar del arte clásico, aunque como complemento la poesía se exprese sobre los dioses y los hombres y de modo diverso a como lo hace esa objetividad que estriba en sí, o presente el mundo de los dioses y de los hombres mismo en su actividad y movimiento. Ahora bien, así como en la escultura el momento capital del inicio lo constituye la transformación en la figura y estatua humanas de la piedra caída del cielo o del bloque de madera (διοπετής) —tal como en Asia Menor era todavía la gran diosa de Pesino que los romanos hicieron transportar a Roma con una solemne legación— informes, así tenemos también nosotros que partir aquí de las potencias naturales todavía amorfas, descomunales, y señalar sólo los estadios a través de los cuales éstas se elevan a espiritualidad individua] y se contraen en figuras fijas.

A este respecto podemos distinguir tres aspectos diferentes como los más importantes.

Lo *primero* que llama nuestra atención son los *oráculos*, en los que se revelan el saber y el querer de los dioses de modo todavía carente de figura a través de existencias naturales.

El *segundo* punto capital afecta a las potencias naturales universales tanto como a las abstracciones del derecho, etc., que están a la base de los verdaderos individuos divinos espirituales como su lugar de nacimiento y constituyen el presupuesto necesario de su surgimiento y eficiencia: los dioses antiguos a diferencia los nuevos.

En *tercer lugar*, por último, el en y para sí necesario paso al ideal se muestra en el hecho de que las personificaciones a primera vista superficiales de las actividades naturales y de las más abstractas relaciones espirituales son combatidas y reprimidas como lo en sí mismo subordinado y negativo, y la individualidad espiritual autónoma y su figura y acción humanas pueden llegar al dominio incuestionado a través de esta degradación. Esta transformación, que constituye el centro propiamente dicho de la génesis de los dioses clásicos, en la mitología griega está representada* de un modo tan ingenuo como explícito en la lucha entre los antiguos y los nuevos dioses, en el derrocamiento de los titanes y en la victoria alcanzada por la estirpe divina de Zeus.

a) Los oráculos

Por lo que, *en primer lugar*, concierne a los *oráculos*, no necesitamos en este lugar detenernos en detalles; el punto esencial que importa sólo consiste en el hecho de que en el arte clásico los fenómenos naturales no son ya venerados

como tales, tal como los parsis, p. ej., adoran los lugares en que hay nafta o el fuego, o tal como entre los egipcios los dioses resultan enigmas inescrutables, misteriosos, mudos, sino que los dioses, en cuanto dotados ellos mismos de saber y voluntad, le revelan al hombre su sabiduría a través de fenómenos naturales. Así, los antiguos helenos (Herodoto, II, 52) le preguntaron al oráculo de Dodona si debían aceptar los nombres de los dioses que procedían de los bárbaros, y el oráculo dijo: empleadlos.

α) Los signos a través de los cuales se revelaban los dioses eran en su mayor parte muy simples: en Dodona el crujido y el susurro de la encina sagrada, el murmullo de la fuente, el ruido del vaso de bronce hecho resonar por el viento. Igualmente crujía en Delos el laurel, y en Delfos era igualmente un momento decisivo el viento en el trípode metálico. Pero aparte de tales inmediatas resonancias naturales, también el hombre mismo se convierte en la expresión del oráculo, en la medida en que es tanto aturdido como excitado de la despierta ponderación del entendimiento a una condición natural de inspiración; tal como, p. ej., la Pitia de Delfos pronunciaba las palabras del oráculo aturdida por los efluvios, o en la caverna de Trofonio aquel que interrogaba al oráculo tenía visiones de cuya interpretación se le extraía la respuesta.

β) Pero, ahora bien, a los signos externos se les añade todavía un segundo aspecto. Pues en los oráculos el *dios* es ciertamente tomado como el *que sabe*, y por eso a Apolo, el dios que sabe, le está dedicado el oráculo más célebre; sin embargo, la forma en que revela su voluntad sigue siendo lo natural enteramente indeterminado, una voz natural o sonidos inconexos de palabras. Ahora bien, en esta vaguedad de la figura también el contenido espiritual mismo deviene oscuro y precisa por tanto de la *interpretación* y explicación.

γ) Esta explicación, aunque lleva a la consciencia, espiritualizado, el pronunciamiento, antes meramente presente en la forma de lo natural, del dios, sigue siendo no obstante oscura y de doble sentido. Pues el dios es en su saber y querer universalidad concreta; de la misma índole debe ser también su consejo o mandato revelado por el oráculo. Pero lo universal no es unilateral y abstracto, sino que, en cuanto concreto, contiene tanto uno como el otro aspecto. Ahora bien, puesto que frente al dios que sabe el hombre está ahí como ignorante, acepta el dictado del oráculo ignorantemente; es decir, no se le revela la universalidad concreta del mismo, y cuando se decide a actuar según la ambigua palabra del dios, de ésta sólo puede elegir *un* lado, pues toda acción en coyunturas particulares debe ser siempre *determinada*, decidirse sólo por *un* lado y excluir el otro. Pero apenas ha actuado y consumado efectivamente el hecho que por consiguiente se ha convertido en el suyo y del que debe responder, entra en colisión; de repente ve volverse contra él el otro lado igualmente implícito en el dictamen del oráculo, y contra su saber y querer le sobrecoge el destino de su acto, ignorado por él pero no por los dioses. A la inversa, los dioses son a su vez potencias *determinadas*, y su dictado, cuando porta en sí este carácter de la determinidad, como, p. ej., el mandato de Apolo que incita a Orestes a la vengaza, lleva también, por esta determinidad, a colisión. Ahora bien, puesto que, por una parte, la forma que adopta el saber interno del dios en el oráculo es la exterioridad enteramente indeterminada o la abstracta interioridad de la palabra, y el contenido mismo comprende en sí, por su doble sentido, la posibilidad de la discordia, en el arte clásico no es en la escultura, sino en la poesía, y primordialmente en la dramática, donde los oráculos constituyen un aspecto del contenido y devienen de importancia, Pero en el arte clásico

tienen esencialmente cabida porque en él la individualidad humana no ha penetrado todavía hasta el culmen de la interioridad en que el sujeto toma en su acción la decisión puramente a partir de sí mismo. Lo que llamamos conciencia en nuestro sentido de la palabra no tiene todavía cabida aquí. El griego ciertamente actúa a menudo por propia pasión, peor o mejor, pero el auténtico pathos que debería animarle y le anima proviene de los dioses, cuyo contenido y poder es lo universal de un pathos tal, y los héroes o están inmediatamente llenos del mismo, o le piden consejo al oráculo cuando los dioses no se les presentan ante los ojos para ordenar el acto.

b) Los antiguos dioses a diferencia de los nuevos

Ahora bien, así como en el oráculo el *contenido* reside en los dioses *que saben y quieren*, pero la forma de la manifestación externa es lo abstractamente exterior *y natural*, así por otro lado lo *natural*, según sus potencias universales y las eficiencias de éstas, se convierte en el *contenido* del que la individualidad autónoma tiene ante todo que despegarse y recibe como primera forma sólo la personificación formal y superficial. La recusación de estas potencias meramente naturales, la oposición y la contienda a través de las cuales son vencidas, es precisamente el punto importante por el que tenemos que estar agradecidos al arte clásico propiamente dicho y que por eso queremos someter a un examen más preciso.

α) Lo primero que a este respecto podemos señalar concierne a la coyuntura de que ahora no tenemos que ocuparnos, como en la concepción del mundo de la sublimidad o parcialmente incluso en lo hindú, de un dios

para sí acabado, carente de sensibilidad, como el comienzo de todas las cosas, sino que quienes ofrecen el punto de partida son dioses naturales, y ciertamente ante todo las potencias de la naturaleza más generales, el antiguo Caos, el Tártaro, el Erebo, todos estos seres subterráneos enteramente salvajes; luego Urano, Gea, el Eros titánico, Cronos, etc. De éstos sólo más tarde nacen las potencias más determinadas, como Helios, Océano, etc., que se convierten en la base natural de los dioses posteriores, espiritualmente individualizados. Aquí aparecen de nuevo por tanto una teogonía y una cosmogonía inventadas por la fantasía y configuradas por el arte, pero cuyos primeros dioses siguen siendo por una parte de índole todavía indeterminada para la intuición o bien se extienden hasta lo desmesurado, y por otra parte todavía llevan en sí mucho de simbólico.

β) Por lo que respecta a la diferencia más determinada dentro de estas fuerzas titánicas mismas, éstas son,

αα) en primer lugar, potencias telúricas, siderales, sin contenido espiritual ni ético y, por tanto, indómitas, una raza tosca, salvaje, mal configurada, como surgida de la fantasía hindú o egipcia, colosal e informe. Junto con las demás particularidades naturales, como, p. ej., Brontes, Estéropes, así como junto con los hecatonquiros Coto, Briareo y Giges, los Gigantes, etc., están primero bajo la égida de Urano y luego de Cronos, este caudillo de titanes que evidentemente denota el *tiempo y* devora a todos sus hijos como el tiempo destruye también a su vez las creaciones que ha generado. Este mito no carece de sentido simbólico. Pues la vida natural está de hecho sometida al tiempo y lleva a existencia sólo lo pasajero, como también la edad prehistórica de un pueblo que sólo es una nación, una tribu, pero no forma un Estado y no persigue ningún fin en sí mismo estable, sucumbe a la violencia sin historia del tiempo. Sólo en la ley, en la eticidad, en el Estado,

se da lo estable que perdura pese al paso de las generaciones, tal como la Musa da duración y estabilidad a todo lo que en cuanto vida natural y acción efectivamente real sólo sería pasajero y perecería en la temporalidad.

ββ) Pero, además, de este círculo de los dioses forman parte no sólo las potencias naturales como tales, sino también las primeras fuerzas dominadoras de los elementos. De particular importancia es la primera elaboración del metal por la fuerza de la naturaleza elemental ella misma todavía tosca, el aire, el agua, el fuego. Podemos aquí citar a los Coribantes, los Telquines, demonios tanto benéficos como maléficos, los petacos, pigmeos, gnomos, hábiles en los trabajos de minería, pequeños, con gruesas panzas.

Pero como punto de transición especialmente sobresaliente ha de mencionarse a *Prometeo*. Prometeo es un titán de índole peculiar, y su historia merece particular atención. Con su hermano Epimeteo aparece al principio como amigo de los nuevos dioses; luego se presenta como benefactor de los hombres, que nada más tienen que ver en la relación entre los nuevos dioses y los titanes; les procura el fuego a los hombres y con ello la posibilidad de atender a la satisfacción de sus necesidades, del desarrollo de las artes técnicas, etc., que no son ya sin embargo nada natural y aparentemente no tienen por consiguiente tanta conexión con lo titánico. Por este hecho castiga Zeus a Prometeo, hasta que finalmente Hércules lo libra de su tormento. A primera vista, todos estos rasgos capitales no implican nada propiamente hablando titánico, y en efecto podría incluso parecer una inconsecuencia el hecho de que Prometeo, como Ceres, sea un benefactor de los hombres y sin embargo se cuente entre las antiguas potencias titánicas. Pero un examen más preciso hace desaparecer al punto esta inconsecuencia. Ya un par de pasajes de Platón, p. ej., arrojan suficiente luz a este respecto,

a saber. En el mito en que el huésped le cuenta al joven Sócrates que en tiempos de Cronos los hombres nacían de la tierra y el dios mismo cuidaba de todo, pero que luego se produjo un movimiento opuesto y la tierra fue abandonada a sí misma, de modo que entonces los animales se asilvestraron y los hombres, a los que hasta ahora se proveía inmediatamente de alimento y de lo demás de que habían menester, quedaron sin consejo ni ayuda, en esta ocasión, se dice (*Político*, 274) que el fuego les fue deparado a los hombres por Prometeo, pero las destrezas técnicas (τέχναι) por Hefesto y su ayudante Atenea. Aquí se hace una distinción expresa entre el fuego y lo producido por la habilidad en el refinado de materiales brutos, y a Prometeo sólo se le atribuye el don del fuego. Más profusamente cuenta Platón el mito de Prometeo en el *Protágoras*. Allí se dice (*Protágoras*, 320-323): Hubo un tiempo en que los dioses ciertamente existían, pero no linajes mortales. Ahora bien, después llegó el tiempo establecido para que éstos nacieran, los dioses los modelaron en las entrañas de la tierra, mezclándolos de tierra y fuego y lo que se combina con el fuego y la tierra. Cuando luego los dioses quisieron llevarlos a la luz, encargaron a Prometeo y a Epimeteo que dispensaran y adjudicaran a cada cual las fuerzas según conviniera. Pero Epimeteo le ruega a Prometeo que le deje a él la distribución: «Cuando la haya hecho», dijo, «tú la examinas». Pero Epimeteo agota torpemente todas las capacidades en los animales, de modo que nada queda ya para el hombre, y cuando Prometeo llega para realizar su examen, ve que a los demás vivientes ciertamente se les ha pertrechado sabiamente de todo, pero encuentra al hombre desnudo, descalzo, sin abrigo ni armas. Pero ya había llegado el día fijado en que era necesario que el hombre saliera de la tierra a la luz. Ahora bien, apurado por qué ayuda encontrar para el hombre,

Prometeo les roba a Hefesto y a Atenea su sabiduría común junto con el fuego —pues sin el fuego era imposible que aquélla fuese apropiable o útil—, y se la dona a los hombres. Ahora bien, el hombre tenía ciertamente con ello la sabiduría necesaria para la vida, *pero no la política*, pues ésta la poseía todavía Zeus; pero a Prometeo no se le permitió ya entrar en la ciudadela de Zeus, rodeada también por los temibles guardianes de Zeus. Sin embargo, furtivamente se introduce en la morada compartida por Hefesto y Atenea en que éstos practicaban su arte, y después de robarle el arte ígneo a Hefesto y el otro (el arte textil) a Atenea, se los dona al hombre. Y de aquí surge para los hombres la facultad de la satisfacción de la vida (εὐπορία του βίου, pero sobre Prometeo, según se cuenta, cayó luego, por causa de Epimeteo, el castigo del hurto. En un pasaje inmediatamente posterior sigue contando Platón que, sin embargo, para su conservación a los hombres todavía les faltaba igualmente el arte de la guerra contra los animales, que sólo es una parte de la política, por lo que se juntaron en ciudades, pero allí, al carecer de la institución del Estado, se habrían ultrajado y de nuevo dispersado, de tal modo que Zeus se vio precisado a enviarles por mediación de Hermes el pudor y el derecho. En estos pasajes se subraya expresamente la diferencia entre los fines inmediatos de la vida, que se refieren al bienestar físico, a la procura de la satisfacción de las necesidades primarias, y la institución del Estado, que hace su fin de lo espiritual, la costumbre, la ley, el derecho de propiedad, la libertad, la comunidad. Prometeo no les dio esto ético, jurídico, sino que sólo les enseñó la astucia para vencer las cosas naturales y utilizarlas como medios para la satisfacción humana. El fuego y las destrezas que se sirven del fuego no son nada ético en sí mismos, como tampoco lo es el arte textil, sino que aparecen ante todo al servicio del egoísmo y de la utilidad privada, sin

tener ninguna relación con lo común del ser-ahí humano y lo público de la vida. Pues que no le deparó al hombre nada más espiritual y más ético, tampoco pertenece Prometeo a la estirpe de los nuevos dioses, sino de los titanes. Ciertamente tiene Hefesto igualmente como elemento de su eficiencia el fuego y las artes con éste conectadas, y es sin embargo un dios nuevo, pero Zeus lo arrojó del Olimpo y quedó como el dios cojo. Tampoco es por tanto una inconsecuencia que hallemos entre los nuevos dioses a Ceres, quien, como Prometeo, se evidencia como benefactora de la raza humana. Pues lo que Ceres enseñó fue la agricultura, con la que al punto está ligada la propiedad y posteriormente el matrimonio, la costumbre y la ley.

γγ) Ahora bien, un tercer círculo de antiguos dioses no contiene ciertamente ni potencias naturales personificadas como tales en su salvajismo o astucia, ni el poder primario sobre los elementos naturales singularizados al servicio de las necesidades humanas subalternas, sino que ya frisa en lo que en sí mismo ideal, universal y espiritual. Pero de lo que no obstante carecen las potencias que aquí han de contabilizarse es de la individualidad y la figura y apariencia conformes a la misma, de modo que, más o menos respecto a su eficiencia, mantienen también una más estrecha relación con lo necesario y esencial en lo natural. Como ejemplo podemos recordar la representación* de Némesis, Diké, las Erinnias, las Euménides y las Moiras. Por supuesto, aquí comparecen ya las determinaciones del derecho y de la justicia; pero este derecho necesario, en vez de ser concebido y configurado como lo en sí espiritual y sustancial de la eticidad, o bien se queda en la abstracción más general, o bien afecta al oscuro derecho de lo natural en el seno de relaciones espirituales, p. ej., el amor de la sangre y su derecho, el cual no pertenece al espíritu consciente en clara libertad de sí mismo y por tanto

tampoco aparece como derecho legal, sino en oposición a éste como derecho irreconciliable de la venganza.

Para más detalle quiero hacer sólo mención de unas cuantas representaciones*. La Némesis, p. ej., es la potencia de la denigración de lo encumbrado, que precipita de su altura lo excesivamente dichoso y, por tanto, restaura la igualdad. Pero el derecho de la igualdad es el derecho enteramente abstracto y exterior que ciertamente se evidencia activo en el ámbito de circunstancias y relaciones espirituales, sin no obstante hacer del organismo ético el contenido de la justicia.

Otro aspecto capital reside en el hecho de que a los antiguos dioses se les asigna el derecho de las circunstancias familiares, en la medida en que éstas se basan en la naturalidad y por consiguiente se contraponen al derecho público y a la ley de la comunidad. Como ejemplo clarísimo de esta cuestión puede citarse las *Euménides* de Esquilo. Las temibles doncellas persiguen a Orestes por causa del matricidio que le ordenó Apolo, el dios nuevo, para que Agamenón, el esposo y rey muerto, no quedase sin venganza. Todo el drama se configura por tanto como una lucha entre estas potencias divinas que aparecen contrapuestas en persona. Por una parte, las Euménides son diosas de la venganza, pero se llaman las benefactoras, y nuestra representación* ordinaria de la Furias, en las cuales las transformamos, es grosera y bárbara. Pues para su persecución tienen un derecho esencial y no son por tanto sólo odiosas, feroces y crueles en los martirios que infligen. Sin embargo, el derecho que hacen valer contra Orestes es sólo el derecho de la familia, en la medida en que éste radica en la sangre. La sustancia que representan es la íntima conexión entre madre e hijo, rota por Orestes. Apolo opone a la eticidad natural, ya sensiblemente fundamentada y sentida en la sangre, el derecho del esposo y príncipe lesionado en su

derecho, más profundo. A primera vista, esta diferencia parece exterior, pues ambos partidos abogan por la eticidad dentro de uno y el mismo ámbito, la familia. Sin embargo, la consistente fantasía de Esquilo, que en este aspecto debemos por tanto apreciar cada vez más, descubrió aquí una oposición que no es superficial, sino de índole enteramente esencial, a saber. La relación de los hijos con los padres se apoya en la unidad en lo natural, mientras que la alianza entre marido y mujer debe en cambio tomarse como matrimonio, que no deriva de un amor meramente natural, del parentesco sanguíneo y natural, sino que procede de una inclinación consciente y forma parte por tanto de la libre eticidad de la voluntad autoconsciente. En consecuencia, por más que el matrimonio conecte también con el amor y el sentimiento, se diferencia sin embargo del sentimiento natural del amor por que también independientemente de éste reconoce compromisos determinadamente conscientes aunque el amor haya muerto. El concepto y el saber de la sustancialidad del amor conyugal es algo posterior y más profundo que el vínculo natural entre madre e hijo, y constituye el inicio del Estado como la realización del querer libre, racional. Del mismo modo, también la relación del príncipe con los ciudadanos implica el contexto político del mismo derecho, de las leyes, de la libertad y la espiritualidad autoconscientes de los fines. Ésta es la razón por la que las Euménides, las antiguas diosas, tratan de castigar a Orestes, mientras que Apolo defiende la eticidad clara que sabe y se sabe, el derecho del esposo y príncipe, y con razón les replica a las Euménides (*Euménides*, vv. 206-209): «Si el crimen de Clitemnestra no hubiese sido vengado, verdaderamente consideraría yo sin honor y en nada estimaría los pactos entre Hera, la ejecutora, y Zeus».

Más interesante todavía, aunque enteramente trasladada al

sentir y al actuar humanos, aparece la misma oposición en *Antígona*, una de las obras de arte más sublimes, más eximias en todos los respectos, de todos los tiempos. Todo en esta tragedia es consecuente: la ley pública del Estado está en abierto conflicto con el íntimo amor familiar y el deber para con el hermano; la mujer, Antígona, tiene como pathos el interés familiar; Creonte, el hombre, el bienestar de la comunidad. Combatiendo contra la propia ciudad natal, Polinice había caído ante las puertas de Tebas, y Creonte, el soberano, amenaza con la muerte, mediante una ley públicamente difundida, a quien dé el honor de la sepultura a aquel enemigo de la ciudad. Pero Antígona no puede aceptar esta orden, que sólo afecta al bien público del Estado, y cumple como hermana con el sagrado deber de sepultura por la piedad de su amor hacia el hermano. Invoca entonces la ley de los dioses; pero los dioses que ella venera son los dioses inferiores del Hades (Sófocles, *Antígona*, v. 451, ἡ ξύοιχος τῶν κάτω θεῶν Δίκη[354]*)*, los internos del sentimiento, del amor, de la sangre, no los dioses de la luz de la vida libre y autoconsciente del pueblo y del Estado.

γ) El *tercer* punto que respecto a la teogonía de la concepción artística clásica podemos subrayar concierne a la diferencia de los dioses antiguos en relación con su poder y la duración de su hegemonía. Hemos de resaltar aquí tres aspectos, a saber.

αα) En primer lugar, el nacimiento de los dioses es una sucesión gradual. Del Caos, según Hesíodo, surgen Gea, Urano, etc., luego Cronos y su estirpe, finalmente Zeus y los suyos. Ahora bien, esta sucesión aparece por un lado como una ascensión de las potencias naturales más abstractas y más carentes de figura a las más concretas y ya más determinadamente configuradas, por otro como una

incipiente elevación de lo espiritual por encima de lo natural. Así, p. ej., en las *Euménides*[355] Esquilo hace comenzar a la Pitia en el templo de Delfos con las palabras: «Con esta plegaria venero ante todo a la primera adivina, Gea, y después de ella a Temis, que fue la segunda, después de la madre, que tomó asiento en este lugar de profetización». Por el contrario, Pausanias[356], que igualmente llama a la tierra la primera adivina, dice que ésta había puesto luego a Dafne como pronosticadora. En otra serie pone Píndaro[357] a su vez delante la *Noche*, y luego coloca a Temis como sucesora, después a Febe, hasta que finalmente llega a Febo. Sería interesante seguir estas determinadas diferencias, pero no es aquí el lugar.

ββ) Más aún, la sucesión gradual, puesto que tiene asimismo que hacerse valer como una progresión hacia dioses en sí más profundos y más ricos en contenido, aparece también en forma de degradación de lo anterior y más abstracto dentro de la estirpe misma de los antiguos dioses. A las primeras y más antiguas potencias se les arrebata su hegemonía, tal como Cronos destronó a Urano, y los posteriores ocupan su lugar.

γγ) Por eso la relación [358] negativa de la transfiguración, que desde un principio establecimos como la esencia de esta primera fase de la forma artística clásica, se convierte ahora también en el centro de la misma propiamente dicho, y puesto que aquí la personificación es la forma universal en que los dioses acceden a la representación* y el movimiento progresivo empuja hacia la individualidad humana y espiritual, aunque al principio ésta todavía se presenta con figura indeterminada e informe, la fantasía lleva a la intuición como lucha y guerra la negativa conducta[359] de los dioses más jóvenes para con los más viejos. Pero el progreso esencial

es el de la naturaleza al espíritu como el verdadero contenido y la forma propiamente dicha para el arte clásico. Este progreso y las luchas a través de las cuales lo vemos producirse ya no pertenecen al círculo exclusivo de los antiguos dioses, sino que forman parte de la guerra con que los nuevos dioses fundamentan su duradera hegemonía sobre los antiguos.

c) La derrota de los antiguos dioses

La oposición entre naturaleza y espíritu es en y para sí necesaria. Pues el concepto del espíritu en cuanto verdadera totalidad es, como ya antes vimos, *en sí*[360] sólo esto, separarse, en sí[361] como objetividad y en sí[361] como sujeto, para, a través de esta oposición, salir de la naturaleza, y ser entonces libre y estar sereno frente a ésta en cuanto vencedor y poder sobre la misma. Este momento capital en la esencia del espíritu mismo es también por tanto un momento capital en la representación* que se da de sí mismo. Históricamente, de modo efectivamente real, esta transición se muestra como la progresiva transformación del hombre natural en circunstancia jurídica, propiedad, leyes, constitución, vida política; divina, eternamente, ésta es la representación* de la derrota de las potencias naturales por los dioses espiritualmente individuales.

α) Esta lucha representa** una catástrofe absoluta y es la gesta esencial de los dioses por que accede a manifestación por vez primera la diferencia capital entre los antiguos y los nuevos dioses. De la guerra que pone de relieve esta diferencia no debemos por tanto dar cuenta como de cualquier mito que tuviera el valor de cualquier otro, sino que debemos considerarla como el mito crucial que expresa la creación de

los nuevos dioses.

β) El resultado de esta violenta disputa de los dioses es el derrocamiento de los titanes, la victoria únicamente de los nuevos dioses, que luego fueron en todos los aspectos adornados por la fantasía en su hegemonía consolidada. Los titanes, por el contrario, son expulsados y deben morar en las entrañas de la tierra, o bien, como Oceáno, quedarse en el oscuro linde del brillante, sereno mundo, o sufrir otros múltiples castigos. Prometeo, p. ej., es encadenado a la montaña escita[362], donde el águila le roe insaciablemente el hígado, que siempre le vuelve a crecer; de modo análogo atormenta en el submundo a Tántalo una sed infinita, nunca apagada, y Sísifo debe en vano siempre empujar de nuevo hacia arriba una roca que invariablemente vuelve a rodar hacia abajo. Estos castigos son, como las potencias naturales titánicas mismas, lo en sí desmesurado, la mala infinitud, el anhelo del deber-ser o lo insaciable del apetito natural subjetivo que en su constante repetición no alcanza la calma última de una satisfacción. Pues el acertado sentido divino de los griegos no ha considerado el paso a lo vasto e indeterminado, según el anhelo moderno, como algo supremo para el hombre, sino como una condena, y lo ha relegado al Tártaro.

γ) Ahora bien, si preguntamos en general qué de ahora en adelante debe pasar a segundo plano para el arte clásico y no está ya autorizado para valer como forma última y contenido adecuado, lo primero son los elementos naturales. Con éstos todo lo sombrío, fantástico, falto de claridad, toda mezcla salvaje entre lo natural y lo espiritual, entre significados en sí sustanciales y exterioridades contingentes, huelgan para el mundo de los nuevos dioses, en el que los productos de una representación* ilimitada que no tiene interiorizada todavía la

medida de lo espiritual ya no deben hallar margen y deben con razón huir de la nítida luz del día. Pues por más que puedan engalanarse las grandes Cabirias, las Coribantes, las representaciones** de la fuerza procreadora, etc., semejantes intuiciones pertenecen en todos sus rasgos —para no hablar de la vieja Baubo, a la que Goethe hace abrir el cortejo sobre el Blocksberg a lomos de una puerca[363]— más o menos todavía el crepúsculo de la consciencia. Sólo lo espiritual es lo que impulsa a la luz; lo que no se manifiesta ni lleva en sí mismo a una interpretación clara es lo no espiritual, que vuelve a sumergirse en la noche y lo oscuro. Pero lo espiritual se manifiesta y, puesto que ello mismo determina su forma externa, se purifica del arbitrio de la fantasía, del exceso de figuras y de otros sombríos accesorios simbólicos.

De la misma manera encontramos ahora la actividad humana relegada a segundo término, en la medida en que se limita a la mera necesidad natural y a la satisfacción de la misma. El antiguo derecho, Temis, Diké, etc., en cuando no determinado por leyes originarias en el espíritu autoconsciente, pierde su validez ilimitada, e igualmente lo meramente local, a la inversa, aunque todavía desempeña un cierto papel, es transformado en las figuras universales de los dioses, en las que aquello sólo permanece todavía como vestigio atávico. Pues así como en la guerra de Troya los griegos lucharon y vencieron como *un* pueblo, así también los dioses homéricos, que ya tienen tras de sí la lucha con los titanes, son un mundo de dioses en sí fijo y determinado que luego fue completamente determinado y fijado de modo cada vez más perfecto por la poesía y la plástica posteriores. Respecto al contenido de los dioses griegos, esto inexpugnablemente fijo no es más que el espíritu, pero no el espíritu en su abstracta interioridad, sino como en identidad con su ser-ahí externo, adecuado a él, tal como en Platón

alma y cuerpo, en cuanto connaturados en uno y en esta solidez de una pieza, son lo divino y eterno.

3. Conservación positiva de los momentos puestos negativamente

Pero, ahora bien, pese a la victoria de los nuevos dioses, en la forma artística clásica lo antiguo permanece conservado y venerado, ora en su forma originaria hasta aquí considerada, ora en una figura transformada. Sólo el necio dios nacional judío no puede soportar a ningún otro dios junto a sí, pues debe ser todo como el uno, aunque, según su determinidad, no va más allá de la limitación de ser sólo el dios de su pueblo. Pues, propiamente hablando, sólo muestra su universalidad a través de la creación de la naturaleza en cuanto señor del cielo y de la tierra; pero por lo demás es el dios de Abraham, que ha guiado desde Egipto a los hijos de Israel, dado leyes desde el Sinaí, concedido a los judíos la tierra de Canaán, y, por la estrecha identificación con el pueblo judío, es, de modo enteramente particular, sólo el dios de este pueblo, y por tanto no está en general como espíritu en consonancia positiva, con la naturaleza ni aparece retornado verdaderamente, en cuanto espíritu absoluto, de su determinidad y objetividad a su universalidad. Por eso este implacable dios nacional es tan celoso y ordena en sus celos no ver en los otros nada más que falsos ídolos. Los griegos en cambio encontraron sus dioses en todos los pueblos y acogieron en sí lo extraño. Pues el dios del arte clásico tiene individualidad espiritual y corpórea, y por eso no es el uno y único, sino una deidad *particular* que como todo lo particular tiene en torno o frente a sí como su otro un círculo de lo

particular del que aquélla resulta y que sabe conservar su validez y su valor. Sucede con ello como con las esferas particulares de la naturaleza. Aunque el reino vegetal sea la verdad de las formaciones geológicas naturales, y el animal a su vez la verdad superior de lo vegetal, sin embargo las montañas y la tierra de aluvión subsisten como terreno de árboles, matorrales y flores, que a su vez no pierden su existencia junto al reino animal.

a) Los misterios

Ahora bien, la primera forma en que entre los griegos encontramos conservado lo antiguo son los *misterios*. Los misterios griegos no eran nada secreto en el sentido de que el pueblo griego no estuviese en general familiarizado con su contenido. Por el contrario, la mayoría de los atenienses y muchos extranjeros formaban parte, p. ej., de los iniciados en los secretos eleusinos, pero no podían hablar de aquello en que a través de la iniciación habían sido instruidos. Recientemente se ha hecho particularmente un gran esfuerzo en la investigación más pormenorizada de la clase de representaciones* que contenían los misterios y de las acciones de culto divino que se acometían en su celebración. Pero, en conjunto, en los misterios no parece que se ocultara una gran sabiduría o un profundo conocimiento, sino que sólo conservaban las antiguas tradiciones, la base de lo posteriormente transformado por el arte auténtico, y no tenían por tanto como su contenido lo verdadero, superior, mejor, sino lo fútil y trivial. Este contenido sagrado no era claramente expresado en los misterios, sino sólo transmitido en rasgos simbólicos. Y de hecho el carácter de lo no desentrañado, de lo inexpresado, conviene también a lo

antiguo, telúrico, sidéreo, titánico, pues, sólo el espíritu es lo revelado y lo que se revela. El modo simbólico de expresión constituye a este respecto el otro aspecto de lo secreto en los misterios, pues en lo simbólico el significado permanece oscuro y contiene algo distinto de lo que lo externo en que debe representarse** da inmediatamente. Así, p. ej., los misterios de Deméter y Baco fueron ciertamente interpretados también espiritualmente y adquirieron por tanto un sentido más profundo; pero a este contenido su forma le resultaba exterior, de modo que no podía claramente desprenderse de ésta. Para el arte, por consiguiente, los misterios son de escasa influencia, pues, aunque se cuenta de Esquilo que divulgó demasiado a la ligera algo de los misterios[364] de Démeter, lo que él dice se limita a que Artemisa era la hija de Ceres, y esto es una sabiduría fútil.

b) Preservación de los antiguos dioses en la representación artística

En segundo lugar, más claramente aparecen la veneración y la preservación de los antiguos dioses en la representación** artística misma. En la fase precedente hablabamos, p ej., de Prometeo como el titán castigado. Pero igualmente lo encontramos como liberado. Pues, como la tierra y como el sol, también el fuego traído de lo alto por Prometeo a los hombres y el consumo de la carne que él les había enseñado son un momento esencial del ser-ahí humano, una condición necesaria para la satisfacción de las necesidades, y así también perduró el culto a Prometeo, en el *Edipo en Colono* de Sófocles, p. ej., se dice (vv. 54 ss.):

χῶρος μὲν ἱερὸς πᾶς ὅδ ἐσει δέ νιν
σεμνὸς Ποσειδῶν ἐν δό πυρφόρος θεὸς

Τιτὰν Προμεθεὺς[365]

y el Escoliasta añade que Prometeo, así como Hefesto, es venerado también en la Academia junto a Atenea, y en el bosque de la diosa se alzan un templo y un viejo pedestal en la entrada, donde hay tanto una imagen de Prometeo como también de e esto, pero Prometeo, según Lisimáquides[366] informa, es representado** como primero y más viejo, sosteniendo en la mano un cetro, Hefesto como más joven y segundo, y a ambos les es común el altar sobre el pedestal. Tampoco, pues, debió Prometeo según el mito sufrir perennemente su castigo, sino que fue desencadenado por Hércules. En la historia de esta liberación aparecen de nuevo algunos rasgos dignos de mención, a saber. Prometeo es relevado por tanto de su tormento al avisar a Zeus del peligro que para el reino de éste supondría su decimotercer descendiente. Este descendiente es Hércules, al que, p. ej., Poseidón, en las *Aves* de Aristófanes (vv 1645-48), dice que se perjudicará a sí mismo si acepta el pacto para la cesión de la hegemonía divina, pues todo lo que Zeus deje a su muerte será suyo Y de hecho es Hércules el único hombre que, llegado al Olimpo, se convirtió de mortal en dios y ocupa un puesto superior a Prometeo, que siguió siendo un titán. Con Hércules y con el nombre de los Heraclidas está también ligada la ruina de la antigua raza de soberanos. Los Heraclidas quebrantan el poder de las viejas dinastías y casas rea es en que el dominante egoísmo en pro de sus propios fines y excesos tanto como en relación con los súbditos no reconoce sobre sí ninguna ley, y lleva a cabo por tanto monstruosos actos de crueldad. Hércules, él mismo al servicio de un soberano no en cuanto libre, derrota la brutalidad de esta violenta voluntad. Análogamente' de nuevo podemos recordar también en este lugar, para quedarnos en ejemplos previamente empleados ya, las *Euménides* de Esquilo. La

lucha entre Apolo y las Eumenides debe quedar zanjada con la sentencia del areópago. Un tribunal enteramente humano, presidido por Atenea como el espíritu concreto del pueblo mismo debe resolver la colisión. Ahora bien, los jueces emiten igual número de votos en pro de la condena que de la absolución, pues honran del mismo modo a las Euménides que a Apolo, pero la piedra blanca de Atenea decide la disputa en favor de Apolo. Las Euménides, enojadas por este fallo de Atenea, levantan la voz, pero Palas las aplaca al prometerles veneración y altares en el famoso bosque de Colono. Lo que las Euménides deben concederle a cambio a su pueblo es (vv. 901 ss.) protección contra males provocados por elementos *naturales*, la tierra, el cielo, el mar y los vientos, prevención de la esterilidad de la cosecha, del malogro de las simientes vivas, de la procreación[367], de los recién nacidos. Pero Palas asume para sí en Atenas el cuidado de las contiendas bélicas y de las luchas sagradas. Tampoco Sófocles deja en su *Antígona* que Antígona sea la única que sufra y muera; por el contrario, igualmente vemos a Creonte castigado con la dolorosa pérdida de su esposa y de Hemón, que perecen igualmente por la muerte de Antígona.

c) Base natural de los nuevos dioses

En tercer lugar, finalmente, no sólo los antiguos dioses conservan su lugar junto a los nuevos, sino que, lo que es más importante, en los nuevos dioses mismos permanece contenida la base natural, la cual goza de una perenne veneración, pues, en cuanto conforme a la individualidad espiritual del ideal clásico, reverbera en ellos.

α) Por eso a menudo se ha inducido a concebir los dioses griegos, según su figura y forma humana, como meras

alegorías de tales elementos naturales. No lo son. Así, p. ej., con bastante frecuencia oímos hablar de Helios como dios del sol, de Diana como diosa de la luna o de Neptuno como dios del mar. Pero tal separación entre el elemento natural en cuanto contenido y la personificación humanamente configurada en cuanto forma, así como la asociación exterior de ambos como mero dominio de Dios sobre las cosas naturales, según nos tiene acostumbrados el Antiguo Testamento, no podemos aplicarla a las representaciones* griegas. Pues entre los griegos en ningún lugar hallamos la expresión ό θεὸς τοῦ ήλίου, τῆς θαλάσσης[368], etc., mientras que seguro que también habrían usado la expresión para esta relación si la misma hubiera estado en su concepción. Helios es el sol en cuanto dios.

β) Pero, al mismo tiempo, debemos insistir aquí en el hecho de que los griegos no consideraban ya como divino lo natural en cuanto tal. Por el contrario, tenían la representación* determinada de que lo natural no era lo divino; tal como esto está en parte contenido sin ser expresado en lo que son sus dioses y en parte también fue explícitamente subrayado por ellos. Plutarco, p. ej., en su escrito sobre Isis y Osiris[369], habla también de las diferentes clases de explicación de los mitos y de los dioses. Isis y Osiris forman parte de la concepción egipcia y tenían como su contenido elementos naturales más aún que los correspondientes dioses griegos, pues sólo expresan el ansia y la lucha por pasar de lo natural a lo espiritual; luego en Roma gozaron de gran veneración y constituyeron uno de los misterios principales. Sin embargo, Plutarco opina que sería indigno querer explicarlos como sol, tierra o agua. A los elementos naturales sólo debe atribuírseles todo aquello que en el sol, en la tierra, etc., carece de medida y orden, es deficiente o excesivo, y sólo lo bueno y ordenado es obra de

Isis, y el entendimiento, el λόγος, obra de Osiris. Por consiguiente, como lo sustancial de estos dioses no se ofrece lo natural como tal, sino lo espiritual, lo universal, el λόγος, el entendimiento, lo conforme a ley.

En esta penetración en la naturaleza espiritual de los dioses, también por tanto entre los griegos fueron asimismo diferenciados de los nuevos dioses los elementos naturales, más determinados. Tenemos ciertamente el hábito de confundir a Helios y a Selene, p. ej., con Apolo y Diana, pero en Homero aparecen como recíprocamente distintos. Lo mismo vale para Océano y Poseidón, y otros.

γ) Pero, *en tercer lugar*, en los nuevos dioses perdura un eco de las potencias naturales, cuya eficiencia forma parte de la individualidad espiritual de los dioses mismos. Ya antes hemos indicado el fundamento de esta integración positiva de lo espiritual y lo natural en los ideales del arte clásico, y aquí por tanto podemos limitarnos a citar unos cuantos ejemplos.

αα) Poseidón entraña, como Ponto y Océano, la potencia del mar que fluye en torno a la tierra, pero su poder y actividad van más allá: construyó Ilion y fue un protector de Atenas; en general es venerado como fundador de ciudades, en la medida en que el mar es el elemento de la navegación, del comercio y del contacto entre los hombres. Asimismo es Apolo, el dios nuevo, la luz del saber, el formulador de oráculos, y conserva sin embargo una reminiscencia de Helios como luz natural del sol. Es ciertamente materia de discusión —entre Voss y Creuzer, p. ej.— si Apolo ha de indicar también el sol o no, pero en realidad puede decirse que es y no es sol, pues no permanece limitado a este contenido natural, sino que es elevado al significado de lo espiritual. Ya en y para sí debe sorprender en qué esencial conexión recíproca están saber e iluminar, la luz de la naturaleza y del

espíritu, según su determinación fundamental. Pues la luz como elemento natural es lo manifestante; sin que nosotros la veamos, hace visibles los objetos iluminados, alumbrados. Con la luz todo deviene para otro de modo teórico. El mismo carácter manifestante tiene el espíritu, la libre luz de la consciencia, el saber y el conocer. La diferencia, aparte de la diversidad de las esferas en que se evidencia activo este doble manifestar, no consiste más que en el hecho de que el espíritu se revela a sí mismo y permanece en sí mismo en aquello que nos da o que es hecho para él, pero la luz de la naturaleza no se hace perceptible a sí misma, sino, por el contrario, lo otro y exterior a ella, y, a este respecto, sale de sí misma pero no vuelve, como el espíritu, a sí, por lo que no obtiene la unidad superior de estar en lo otro estando en sí misma. Ahora bien, así como la luz y el saber tienen una estrecha conexión, así también volvemos a encontrar en Apolo, en cuanto dios espiritual, el recuerdo de la luz del sol. Así, p. ej., Homero atribuye la peste en el campo de los griegos a Apolo, el cual es aquí considerado como el efecto del sol en la canícula estival. Igualmente tienen sin duda sus mortales dardos una conexión simbólica con los rayos solares. En la representación** exterior, indicios externos deben entonces determinar más precisamente con qué significado debe primordialmente ser tomado el dios.

Particularmente si se sigue la génesis de los nuevos dioses, puede, como Creuzer ha puesto primordialmente de relieve, reconocerse el elemento natural conservado en sí por los dioses del ideal clásico. Así, p. ej., en Júpiter hállanse alusiones al sol, y los doce trabajos de Hércules, su expedición en la que roba las manzanas de las Hespérides, p. ej., guardan igualmente relación con el sol y los doce meses. Diana tiene a su base la determinación de madre universal de la naturaleza, tal como la Diana de Éfeso, p. ej., que fluctúa entre lo antiguo

y lo nuevo, tiene como su principal contenido la naturaleza en general, la procreación y la nutrición, y alude a este significado también en su figura externa, con los senos, etc. Por el contrario, en la Artemisa griega, la cazadora que mata los animales, este aspecto pasa enteramente a segundo plano en su virginal figura y autonomía humanamente bellas, aunque la media luna y las flechas siguen siempre recordando a Selene. Del mismo modo, Afrodita, cuanto más se sigue su origen en Asia, más se convierte en potencia natural; cuando pasa a Grecia propiamente dicha, presenta el aspecto espiritualmente más individual del encanto, la gracia, el amor, que sin embargo no carecen de base natural. Del mismo modo tiene Ceres la productividad natural como su punto de partida, el cual luego evoluciona en el contenido espiritual, cuyas relaciones se desarrollan a partir de la agricultura, la propiedad, etc. Las Musas retienen como base natural el murmullo de las fuentes, y Zeus mismo ha de tomarse como potencia natural universal y es venerado como el tonante, aunque ya en Homero el trueno es un signo de aprobación o de desaprobación, un presagio, y guarda por tanto relación con lo espiritual y humano. También Juno tiene una reminiscencia natural en la bóveda celeste y el ámbito atmosférico por el que deambulan los dioses. Así, p. ej., se dice que Zeus hizo que Hércules tomara el pecho de Juno y que de la leche derramada nació la Vía Láctea.

ββ) Ahora bien, así como en los nuevos dioses los elementos naturales universales por una parte son degradados y por otra conservados, así sucede también con lo animal como tal, que antes sólo teníamos que considerar en su degradación. Ahora también podemos asignarle un lugar más positivo a lo animal. Sin embargo, puesto que los dioses clásicos se han desembarazado del modo simbólico de configuración y alcanzan como su contenido el espíritu él

mismo claro, el *significado* simbólico de los animales debe perderse en el mismo grado en que la *figura* animal es privada del derecho a mezclarse con la humana de una manera impropia. Aparece por tanto como atributo meramente denotativo y es puesta junto a la figura humana de los dioses. Así, vemos el águila junto a Júpiter, el pavo real junto a Juno, la paloma acompañando a Venus, el perro Anubis como guardián del submundo, etc. Por consiguiente, aunque los ideales de los dioses espirituales todavía conservan algo de simbólico, esto sin embargo no aparece según su significado originario, y el significado natural como tal, que antes había constituido el contenido esencial, todavía permanece sólo relegado como residuo y como exterioridad particular que ahora aquí y allá aparece extraña debido a su contingencia, pues ya no le es inherente el significado precedente. Más aún, puesto que lo interno de estos dioses es lo espiritual y humano, en ellos la exterioridad ahora se convierte también en una contingencia y una debilidad *humanas*. A este respecto podemos recordar de nuevo una vez más los múltiples amoríos de Júpiter. Según su originario significado simbólico se refieren, como vimos, a la actividad universal de la procreación, a la vitalidad de la naturaleza. Pero en cuanto amoríos de Júpiter, que, en la medida en que el matrimonio con Hera ha de considerarse como la relación sustancial estable, aparecen como una infidelidad conyugal, tienen la figura de aventuras contingentes y trocan su sentido simbólico por el carácter de historias disolutas arbitrariamente inventadas.

Con esta degradación de las potencias meramente naturales y de lo animal, así como con la abstracta universalidad de las relaciones espirituales y con la recuperación de las mismas en la autonomía superior de la individualidad espiritual, penetrada por y que penetra la

naturaleza, hemos dejado atrás la necesaria génesis como el presupuesto propio de la esencia de lo clásico, pues por este camino el ideal ha hecho de sí mismo aquello que según su concepto es. Esta realidad conforme a su concepto de los dioses espirituales nos lleva a los ideales de la forma artística clásica propiamente dichos, que, frente a lo antiguo derrotado, representan** lo imperecedero, pues la caducidad en general reside en la inadecuación entre el concepto y su ser-ahí.

2. El ideal de la forma artística clásica

Ya en la consideración general de lo bello artístico hemos visto cuál es la esencia del ideal propiamente dicha. Ahora bien, aquí debemos tomarlo en el sentido específico del ideal *clásico*, cuyo concepto igualmente resultaba ya del concepto de la forma artística clásica en general. Pues el ideal, del que ahora ha de hablarse, sólo consiste en el hecho de que el arte clásico alcanza y exhibe efectivamente lo que constituye su concepto más interno. En esta perspectiva adopta como contenido lo espiritual, en la medida en que esto incluye en su ámbito propio la naturaleza y las potencias de ésta, y no se representa** por consiguiente como mera interioridad y hegemonía sobre la naturaleza; pero como *forma* toma la figura, el acto y la acción humanos a través de los que lo espiritual se transparenta claramente en completa libertad, y se adapta a lo sensible de la figura no como a una exterioridad sólo simbólicamente alusiva, sino como a un ser-ahí que es la existencia adecuada del espíritu.

Ahora bien, la articulación más determinada de este capítulo puede establecerse del siguiente modo.

En *primer lugar*, tenemos que considerar la naturaleza *universal*[370] del ideal clásico, que tiene lo humano como su contenido y como su forma, y compenetra ambos lados hasta la más perfecta correspondencia.

Pero, *en segundo lugar*, puesto que aquí lo humano se

sumerge por entero en la figura corpórea y en la apariencia externa, deviene figura externa *determinada*, a la que sólo es conforme un contenido determinado. Puesto que tenemos por tanto ante nosotros el ideal al mismo tiempo como *particularidad*, nos resulta un círculo de dioses y potencias del ser-ahí humano *particulares*.

En *tercer lugar*, la particularidad no se queda en la abstracción de sólo *una* determinidad, cuyo carácter esencial constituiría todo el contenido y el principio unilateral para la representación**, sino que es asimismo una totalidad en sí y la unidad y consonancia *individuales* de la misma. Sin esta repleción, la particularidad sería estéril y vacía, y carecería de la vitalidad que en ningún respecto puede faltarle al ideal.

Ahora tenemos que examinar con mayor precisión el ideal del arte clásico según estos tres aspectos de la universalidad[371], la particularidad y la singularidad individual.

1. El ideal del arte clásico en general

Las preguntas por el origen de los dioses griegos, en la medida en que éstos constituyen el centro propiamente dicho de la representación** ideal, ya las hemos abordado más arriba y visto que pertenecen a la tradición transformada por el arte. Ahora bien, esta transfiguración sólo podía producirse mediante la doble degradación por una parte de las potencias naturales universales y de su personificación, por otra de lo animal y del significado y la figura simbólicos de esto, para con ello obtener como el verdadero contenido lo espiritual y como la verdadera forma el modo de apariencia humano.

a) El ideal en cuanto surgido de libre creación artística

Ahora bien, puesto que el ideal clásico sólo es llevado a efecto esencialmente mediante tal transformación de lo anterior, el primer aspecto que en él debemos resaltar es el hecho de que es engendrado por el espíritu y ha encontrado por tanto su origen en lo más interno y más propio del poeta y del artista que lo crearon con ponderación tan clara como libre en la consciencia, y con fines de producción artística. Pero, ahora bien, con este hacer parece chocar el hecho de que la mitología griega se apoya en tradiciones más antiguas y remite a lo foráneo, oriental. Herodoto, p. ej., aunque en el pasaje ya citado[372] diga que fueron Homero y Hesíodo quienes les hicieron los dioses a los griegos, en otros lugares sin embargo pone en estrecha conexión estos mismos dioses griegos con egipcios, etc. Pero en el segundo libro (c. 49) cuenta explícitamente que fue Melampo quien les trajo a los griegos el nombre de Dioniso, introdujo el falo y toda la fiesta del sacrificio, pero con alguna diferencia, pues Melampo había sin duda aprendido el culto de Dioniso del tirio Cadmo y de los fenicios llegados con Cadmo a Beocia. Estas afirmaciones contrapuestas han despertado interés en los últimos tiempos, particularmente en relación con los trabajos de Creuzer, el cual trata de descubrir en Homero, p. ej., antiguos misterios y todas las fuentes que confluyeron en Grecia, lo asiático, pelásgico, dodonaico, tracio, samotracio, frigio, hindú, budista, fenicio, egipcio, órfico, junto a los infinitos elementos autóctonos de localización específica y otras singularidades. A primera vista, hay por supuesto contradicción entre estos múltiples puntos de partida tradicionales y el hecho de que aquellos poetas deban haberles dado los nombres y la figura a los dioses. Pero tradición y

conformación propia pueden aunarse cabalmente. La tradición es lo primero, el punto de partida que ciertamente transmite ingredientes pero no comporta todavía el contenido propiamente dicho y la forma auténtica de los dioses. Aquellos poetas extrajeron este contenido de su espíritu y encontraron en libre transformación también la verdadera figura para el mismo, y por tanto se convirtieron de hecho en los creadores de la mitología que admiramos en el arte griego. Pero por otro lado no por ello son los dioses homéricos una ficción meramente subjetiva o un mero artificio, sino que tienen su raíz en el espíritu y la fe del pueblo griego y sus cimientos religiosos nacionales. Son las potencias y los poderes absolutos, lo supremo de la representación* griega, el centro de lo bello en general, dictado al poeta por las Musas mismas.

Ahora bien, en esta libre creación el artista adopta una posición enteramente diferente que en Oriente. Los poetas y sabios hindúes tienen también como su punto de partida algo previo: elementos naturales, el cielo, animales, ríos, etc., o la pura abstracción de Brahma, carente de figura y de contenido; pero su inspiración es una destrucción de lo interno de la subjetividad, que recibe la penosa tarea de elaborar tal elemento externo a ella y que, en la desmesura de su fantasía, la cual carece de toda orientación fija, absoluta, no puede ser en sus creaciones verdaderamente libre y bella, sino que debe seguir siendo un producir indisciplinado y un divagar por el material. Se asemeja a un constructor sin un terreno desbrozado; viejos escombros de muros semiderruidos, terraplenes, rocas salientes le estorban, aparte de los fines particulares según los cuales debe orientar su construcción, y no puede poner en pie más que un producto salvaje, inarmónico, fantástico. Lo que produce no es la obra de su fantasía libremente creadora a partir de su propio espíritu. A

la inversa, los poetas hebreos nos ofrecen revelaciones que el Señor les ordenó decir, de modo que aquí una vez más lo productivo es una inspiración inconsciente, separada, diferente de la individualidad y del espíritu productor del artista, tal como en la sublimidad en general lo que accede a la intuición y a la consciencia es lo abstracto, lo eterno esencialmente en relación con algo otro y exterior a ello.

En el arte clásico por el contrario, los artistas y poetas son, por supuesto, también profetas, maestros que proclaman y le revelan al hombre lo que es lo absoluto y divino; pero, *en primer lugar*,

α) el contenido de sus dioses no es lo sólo externo al espíritu humano de la naturaleza o la abstracción de la deidad una en la que sólo queda un formar superficial o la interioridad carente de figura, sino que su contenido es extraído del espíritu y del ser-ahí humanos y, por tanto, lo propio del pecho humano, un contenido con el que el hombre puede libremente converger como consigo mismo, pues lo que produce es la más bella creación de sí mismo.

β) En segundo lugar, los artistas son asimismo *poetas*, conformadores de este material y contenido en figura que libremente estriba en sí. Ahora bien, por este lado se evidencian los artistas griegos como poetas verdaderamente creadores. Ellos fundieron en su crisol todos los diversos ingredientes foráneos; pero no hicieron con ellos un brebaje, como en el caldero de una bruja, sino que con el puro fuego del espíritu más profundo destruyeron todo lo turbio, natural, impuro, extraño, desmesurado, lo cocieron todo junto e hicieron aparecer purificada la figura, con sólo débiles reminiscencias del material a partir del cual fue conformada. Su tarea a este respecto consistió ya en la eliminación de lo informe, simbólico, feo y contrahecho que les ofrecía el

material de la tradición ya en la puesta de relieve de lo espiritual propiamente dicho que tenían que individualizar y para lo que tenían que buscar o inventar la correspondiente apariencia externa. Aquí es por primera vez la figura humana y la forma, ya no usada como mera personificación, de acciones y acontecimientos humanos lo que, como vimos, interviene necesariamente como la única realidad conforme. Ciertamente estas formas el artista también se las topa en la realidad efectiva, pero de ellas tiene que eliminar igualmente lo contingente e impropio antes de que puedan evidenciarse adecuadas al contenido espiritual de lo humano, el cual, captado según su esencialidad, se convierte en la representación* de las potencias y dioses eternos. Ésta es la producción libre, espiritual y no sólo arbitraria, del artista.

γ) Ahora bien, *en tercer lugar*, puesto que los dioses no sólo están ahí para sí, sino que también son activos en el seno de la concreta realidad efectiva de la naturaleza y de los acontecimientos humanos, la tarea de los poetas apunta también al reconocimiento de la presencia y eficiencia de los dioses en esta referencialidad a cosas humanas, a interpretar lo particular de los incidentes naturales, de los actos y destinos humanos en que aparecen enredadas las potencias divinas, y por tanto a compartir también la tarea del sacerdote, del mantis. Desde la perspectiva de nuestra prosaica reflexión actual, nosotros explicamos los fenómenos naturales según leyes y fuerzas universales, las acciones de los hombres a partir de sus intenciones internas y fines autoconscientes; pero los poetas griegos buscaban en todas partes lo divino y, al configurar las actividades humanas como acciones de los dioses, sólo mediante tal interpretación generan las diversas vertientes en que los dioses ejercen su poder. Pues un gran número de tales interpretaciones da un gran número de acciones en las que se revela qué es tal o cual

dios. Al consultar p. ej., los poemas homéricos, casi no hallamos en ellos ningún acontecimiento significativo que no sea más precisamente elucidado a partir de la voluntad o la complicidad efectivamente real de los dioses. Estas exégesis son la penetración, la fe autocreada, la intuición de los poetas, tal como Homero las expresa también, pues, a menudo en su propio nombre y sólo en parte las pone en boca de sus personajes, los sacerdotes o los héroes. Justo al comienzo de la *Ilíada*, p. ej., él mismo explicó ya la peste en el campo de los griegos (I, vv. 9-12) por el enfado de Apolo con Agamenón, quien no quería dejar libre a la hija de Crises, y después (I, vv. 94-100) hace que Calcas proclame ante los griegos la misma interpretación.

De modo análogo, en el último canto de la *Odisea* (cuando Hermes ha guiado las sombras de los pretendientes exánimes a la pradera de asfódelos y allí encuentran a Aquiles y a los otros héroes que habían luchado ante Troya, y finalmente también Agamenón se les aproxima), informa Homero de cómo este último describe la muerte de Aquiles (*Odisea*, XXIV, vv. 41-63): «Todo el día habían luchado los griegos y sólo cuando Zeus separó a los combatientes, transportaron el noble cadáver a las naves y lo lavaron, con profusos llantos, y lo ungieron. Entonces estalló en el mar un bramido divino, y los aterrados aqueos habríanse precipitado a las cóncavas naves si no les hubiera detenido un hombre anciano, sabedor de muchas cosas, Néstor, cuyo consejo ya antes había parecido el mejor». Él les explica el fenómeno diciendo: «La *madre* viene del mar con las inmortales diosas marinas para salir al encuentro de su hijo muerto. Al oír estas palabras, los magnánimos aqueos perdieron el miedo». Ahora en efecto sabían ante qué estaban: algo humano, la madre, la llorosa, le sale al encuentro, sólo lo que ellos mismos son se encuentran sus ojos y sus oídos: Aquiles es su hijo, ella misma está llena

de pena; y así prosigue Agamenón, volviéndose a Aquiles, su narración con descripción del dolor general: «Pero en torno a ti», dice, «estaban las hijas del Anciano del Mar, gimiendo de dolor, y te cubrieron con los ropajes ambrósicos; también las Musas, las nueve juntas, alternándose en bello canto, se lamentaban, y no se vio entonces ciertamente a ningún argivo sin lágrimas, tan conmovidos estaban por el brillantemente entonado canto».

Pero a este respecto otra aparición divina en la *Odisea* me ha atraído e interesado siempre sobre todo. En el curso de sus correrías, Odiseo, insultado entre los feacios por Eurialo durante los juegos guerreros por haberse negado a participar en el lanzamiento de disco, responde airado, con hoscas miradas y ásperas palabras; entonces se levanta, coge el disco, mayor y más pesado que los de los demás, y lo lanza mucho más allá de la meta. Uno de los feacios señaliza el lugar y le grita: «Hasta un ciego puede ver la piedra: no está mezclada entre las demás, sino mucho más allá; nada tienes que temer en este certamen, ningún feacio alcanzará ni superará tu lanzamiento». Así habló, pero el muy paciente, divino Odiseo se regocijó al ver en la porfía un amigo benévolo (*Odisea*, VIII, vv. 159-200). Homero interpreta estas palabras, el amistoso asentimiento de un feacio, como la amistosa aparición de Atenea.

b) Los nuevos dioses del ideal clásico

Surge ahora la ulterior pregunta: ¿cuáles son los *productos* de este modo clásico de actividad artística? ¿De qué índole son los nuevos dioses del arte griego?

α) La representación* más general y al mismo tiempo más completa de su naturaleza nos la da su concentrada

individualidad, en la medida en que ésta ha compendiado la multiplicidad de accesorios, acciones singulares y acontecimientos en el punto focal uno de su simple unidad consigo.

αα) Lo que de entrada nos gusta de estos dioses es la *sustancial* individualidad espiritual que, replegada así de la variopinta apariencia de lo particular de la urgencia y de la inquietud de lo finito con sus múltiples fines, estriba segura en su propia universalidad como en una base eterna, clara. Sólo por eso aparecen los dioses como las potencias imperecederas cuyo imperturbado poder no accede en lo particular a la intuición en la complicación con algo otro y exterior, sino en su propia inmutabilidad y solidez.

ββ) Pero, a la inversa, no son la mera abstracción de universalidades espirituales y por tanto de llamados ideales universales, sino que, en la medida en que son individuos, aparecen como un ideal que tiene en sí mismo ser-ahí y por consiguiente determinidad, esto es, en cuanto espíritu, *carácter*. Sin carácter no surge ninguna individualidad. Por este lado, como ya más arriba se ha expuesto, a la base de los dioses espirituales hay también un poder natural determinado con el que se funde una determinada sustancia ética y le asigna a cada dios una esfera delimitada para su más exclusiva eficiencia. Los múltiples aspectos y rasgos que comporta esta particularidad constituyen, en cuanto reducidos a simple unidad consigo, los caracteres de los dioses.

γγ) Pero en el verdadero ideal esta determinidad tampoco puede circunscribirse a la neta limitación a la *unilateralidad* del carácter, sino que debe asimismo aparecer de nuevo retornada a la universalidad de lo divino. Así pues, cada dios, puesto que lleva en sí la determinidad como individualidad *divina* y por tanto *universal*, es ora carácter determinado, ora

todo en todo, y fluctúa en el único justo medio entre mera universalidad y particularidad igualmente abstracta. Esto le da al auténtico ideal de lo clásico la infinita seguridad y calma, la beatitud imperturbada y la libertad sin obstáculos.

β) Más aún, en cuanto belleza del arte clásico, el carácter divino en si mismo determinado no es sólo espiritual, sino asimismo figura que aparece exteriormente en su corporeidad, visible para el ojo tanto como para el espíritu.

αα) Esta belleza, puesto que como contenido suyo no sólo tiene lo natural y animal en su personificación espiritual, sino lo espiritual mismo en su adecuado ser-ahí, sólo en lo accesorio suyo puede aceptar algo *simbólico y* referido a lo sólo natural; su expresión apropiada es la figura externa peculiar al espíritu y sólo al espíritu, en cuanto en ella lo interno se lleva a la existencia a sí mismo y se difunde cabalmente a través de ella.

ββ) Por otro lado, la belleza clásica no debe brindar la expresión de la *sublimidad*. Pues únicamente lo abstractamente universal, que no se encierra consigo mismo en ninguna determinidad, sino que *sólo* negativamente se dirige hacia lo particular en general y por tanto también hacia toda corporificación, da la apariencia de lo sublime. Pero la belleza clásica introduce la individualidad espiritual en medio de su ser-ahí al mismo tiempo natural y explícita lo interno sólo en el elemento de la apariencia externa.

γγ) Por eso, sin embargo, tanto la figura externa como lo espiritual que en ella se procura ser-ahí deben liberarse de toda contingencia de una determinidad externa, de toda dependencia natural y morbosidad, sustraerse a toda la finitud, a todo lo pasajero, a toda ocupación con lo meramente sensible, y purificar y elevar a libre consonancia con las formas universales de la figura humana su

determinidad hermanada con el determinado carácter espiritual del dios, únicamente la inmaculada exterioridad en la que todo rasgo de debilidad y relatividad está obliterado y todo residuo de particularidad arbitraria borrado corresponde a lo interno espiritual que en ella debe sumergirse y en ella devenir corpóreo.

γ) Pero, ahora bien, puesto que los dioses, por su determinidad de carácter, están al mismo tiempo inclinados a la universalidad, en su apariencia tiene también al mismo tiempo que representarse** el ser-mismo del espíritu como el estribar en sí y como la seguridad de sí en lo externo a sí.

αα) Por eso en la individualidad concreta de los dioses en el ideal propiamente hablando clásico vemos igualmente esta nobleza y esta elevación del espíritu en que, pese a la total absorción de éste en la figura corpórea y sensible, se revela el alejamiento de toda la precariedad de lo finito. El puro ser-en-sí y la abstracta liberación de toda clase de determinidad conducirían a la sublimidad; pero, puesto que el ideal clásico emerge en el ser-ahí que es sólo el suyo, el ser-ahí del espíritu mismo, la sublimidad de éste se muestra también amalgamada en la belleza y, por así decir, inmediatamente transferida a ella. Esto hace necesaria para las figuras divinas la expresión de la majestad de la sublimidad clásicamente *bella*. Una eterna seriedad, una inmutable calma nimba la frente de los dioses y se derrama por toda su figura.

ββ) En su belleza aparecen éstos por tanto elevados por encima de la propia corporeidad, y con ello surge una divergencia entre su bienaventurada majestad, que es un ser-en sí espiritual, y su belleza, que es exterior y corpórea. El espíritu aparece enteramente sumergido en su figura externa y sin embargo al mismo tiempo fuera de ésta sólo en sí inmerso. Es como el deambular de un dios inmortal entre

hombres mortales.

Los dioses griegos producen a este respecto una impresión análoga, pese a toda su diferencia, a la que me hizo el busto de Goethe de Rauch[373] cuando lo vi por primera vez. Ustedes también lo han visto: esa alta frente, esa nariz poderosa, dominante, la mirada franca, el redondeado mentón, los afables, bien formados labios, la inteligente postura de la cabeza, los ojos vueltos a un lado y algo hacia arriba; y al mismo tiempo toda la plenitud de una humanidad reflexiva, amistosa, además esos trabajados músculos de la frente, del rostro, que expresan los sentimientos, las pasiones y, con toda vitalidad, la calma, el sosiego, la majestad de la vejez; y junto a esto lo marchito de los labios, vueltos hacia la desdentada boca, lo fláccido del cuello y de las mejillas, por lo que el puente de la nariz aparece aún más grande y el hueso frontal aún más alto. La fuerza de esta enérgica figura, que primordialmente se reduce a lo inmutable, aparece en sus contornos sueltos, colgantes, como la cabeza sublime y la figura de los orientales con su amplio turbante, pero con la sobrevesta ondeante y arrastrando las pantuflas; es el espíritu firme, poderoso, intemporal, que, bajo la máscara de la mortalidad circundante, está a punto de dejar caer este velo y sólo lo deja todavía ondear libremente en torno a sí.

De modo análogo, por el lado de esta majestuosa libertad y calma espiritual aparecen también los dioses elevados por encima de su corporeidad, de modo que sienten por así decir como un apéndice superfluo su figura, sus miembros, pese a toda su belleza y perfección. Y sin embargo toda la figura está vivamente animada, es idéntica al ser espiritual, compacta, carece de esa separación entre lo en sí fijo y las partes más muelles, no huyendo ni emergiendo el espíritu del cuerpo, sino siendo ambos *un* todo sólido del que el ser-en sí del

espíritu sólo asoma tácitamente en la maravillosa seguridad de sí mismo.

γγ) Pero, ahora bien, dada esa divergencia indicada, pero sin aparecer como diferencia y separación entre la espiritualidad interna y lo externo suyo, lo negativo que aquélla implica es, precisamente por ello, inmanente a este *todo* indiviso y se expresa en él mismo. Dentro de la majestad espiritual, esto es el hálito y la exhalación de la tristeza que hombres espiritualmente bien dotados han sentido en las imágenes de los dioses de los antiguos incluso en la belleza perfecta hasta lo encantador. La calma de la serenidad divina no debe particularizarse en alegría, placer y contento, y la *paz* de la eternidad no debe degenerar en la sonrisa de la autosuficiencia y del plácido gozo. El contento es el sentimiento de acuerdo de nuestra subjetividad singular con la circunstancia[374] de nuestra determinada situación[375], dada a nosotros o producida por nosotros. Napoleón, p. ej., nunca expresó más profundamente su contento que cuando lograba algo con lo que todo el mundo se mostraba descontento. Pues el contento no es más que la aprobación de mi propio ser y conducta, y su extremo se da a conocer en ese sentimiento filisteo al que debe sustraerse todo hombre como es debido. Pero este sentimiento y su expresión no son la expresión de los plásticos dioses eternos. A la belleza libre, perfecta, no puede bastarle el consenso con un determinado ser-ahí finito, sino que su individualidad, tanto por el lado del espíritu como por el de la figura, aunque sea característica en sí determinada, sólo converge sin embargo consigo como al mismo tiempo universalidad libre y espiritualidad que estriba en sí. Esta universalidad es lo que se ha querido reprochar en los dioses griegos también como frialdad. Pero sólo son fríos para la intimidad moderna con lo finito: considerados para sí mismos, tienen calor y vida; la dichosa paz que se refleja en su

corporeidad es esencialmente un abstraer de lo particular, una indiferencia hacia lo pasajero, una renuncia a lo exterior, un repudio, aunque despreocupado y sin pena, de lo terrenal y efímero, tal como la serenidad espiritual mira profundamente a lo lejos más allá de la muerte, de la tumba, de la pérdida, de la temporalidad, y, precisamente por ser profunda, contiene en sí misma esto negativo. Pero, ahora bien, cuanto más aparecen en las figuras divinas la seriedad y la libertad espiritual, tanto más se deja sentir un contraste entre esta excelsitud y la determinidad y corporeidad. Los bienaventurados dioses se afligen, por así decir, por su dicha o corporeidad; en su configuración se lee el destino que les aguarda y cuyo desarrollo, como el surgimiento efectivamente real de esta contradicción entre la excelsitud y la particularidad, entre la espiritualidad y el ser-ahí sensible, arrastra al arte clásico mismo a su ruina.

c) La índole externa de la representación**

Ahora bien, si, en *tercer lugar*, preguntamos por la índole de la representación** externa que es conforme a este concepto de ideal clásico más arriba señalado, también a este respecto los puntos de vista esenciales han sido ya antes señalados más precisamente al examinar el ideal en general. Aquí por tanto sólo ha de decirse que en el ideal propiamente hablando clásico la individualidad espiritual de los dioses no es aprehendida en su referencia a algo otro ni llevada a conflicto y lucha por su particularidad, sino que accede a la manifestación en el eterno reposar en sí, en esta congoja de la paz divina. El carácter determinado no actúa por tanto de tal modo que estimule en los dioses sentimientos y pasiones particulares o les obligue a realizar determinados fines. Por el

contrario, de toda colisión y complicación, más aún, de toda referencia a algo finito y en sí discordante, son reconducidos al puro abismamiento en sí. Esta rigurosísima calma, no rígida, fría ni muerta, sino reflexiva e inmutable, es para los dioses clásicos la forma suprema y más adecuada de representación**. Por eso cuando aparecen en situaciones determinadas no deben ser éstas circunstancias o acciones que den lugar a conflictos, sino tales que, en cuanto ellas mismas cándidas, dejen también a los dioses en su anodinidad. Entre las artes particulares es por consiguiente la escultura la más apropiada de todas para representar** el ideal clásico en su simple ser-junto-a-sí, en que, más que el carácter particular, debe manifestarse la divinidad universal. Este aspecto del ideal lo mantiene principalmente la escultura más antigua, más rígida, y sólo la posterior procede a una vitalidad dramática de las situaciones y de los caracteres acrecentada. La poesía por el contrario deja actuar a los dioses, esto es, comportarse negativamente con un ser-ahí, y los lleva también por consiguiente a lucha y disensión. La calma de la plástica, cuando permanece en su ámbito más propio, no puede expresar el momento negativo del espíritu frente a las particularidades más que en esa seriedad de la tristeza que ya hemos señalado con mayor precisión más arriba.

2. El círculo [376] *de los dioses particulares*

En cuanto individualidad intuida, representada** en un ser-ahí inmediato y por tanto determinada y particular, la divinidad deviene necesariamente una *pluralidad* de figuras. Al principio del arte clásico le es sin más esencial el

politeísmo, y sería una empresa disparatada querer configurar en plástica belleza el Dios uno de la sublimidad y del panteísmo o de la religión absoluta, que concibe a Dios como personalidad espiritual y puramente interna, o suponer que entre los judíos, musulmanes y cristianos habrían podido surgir de una intuición originaria, como entre los griegos, las formas clásicas para el contenido de su fe religiosa.

a) Pluralidad de individuos divinos

En esta pluralidad el universo divino de esta fase se fragmenta en un círculo de dioses particulares, cada uno de los cuales es un individuo para sí y frente a los demás. Pero estas individualidades no son de tal índole que no hayan de tomarse más que como alegorías de propiedades universales, p. ej., Apolo como dios del saber, Zeus del dominio, sino que Zeus es asimismo de todo punto el saber, y en las Euménides, como vimos, Apolo protege también a Orestes, el hijo, e hijo *de rey*, al que él mismo ha instigado a la venganza. El círculo de los dioses griegos es una pluralidad de individuos de los cuales cada dios singular, aunque con el carácter determinado de una particularidad, es sin embargo una totalidad compendiada en sí que en sí misma tiene también la propiedad de otro dios. Pues cada figura, en cuanto divina, es siempre también el todo. Únicamente por eso contienen los individuos divinos griegos una riqueza de rasgos, y aunque su beatitud resida en su universal estribar espiritual en sí mismos y en la abstracción de la orientación directa a la finitud de la diseminante multiplicidad de las cosas y las relaciones, sin embargo, tienen igualmente el poder de evidenciarse eficientes y activos en distintas vertientes. No son ni lo abstractamente particular ni lo abstractamente universal, sino

lo universal que es la fuente de lo particular.

b) Falta de articulación sistemática

Pero, ahora bien, debido a esta clase de individualidad, el politeísmo griego no puede constituir una totalidad en sí *sistemáticamente* articulada. A primera vista, parece ciertamente inevitable plantear en el Olimpo de los dioses la exigencia de que los muchos dioses que en él se reúnen deberían en su conjunto, si su particularización debe tener verdad y su contenido ser clásico, expresar en sí también la totalidad de la idea, agotar toda la esfera de las potencias necesarias de la naturaleza y del espíritu, y por consiguiente dejarse también construir, esto es, mostrar como necesarios. Pero a esta exigencia habría al punto que añadir la limitación de que aquellas potencias del ánimo y de la absoluta interioridad espiritual en general que sólo devienen eficientes en la superior religión posterior permanecían excluidas del ámbito de los dioses clásicos, de modo que el perímetro del contenido cuyos aspectos particulares podían acceder a la intuición en la mitología griega ya por esto menguaría. Pero además, por una parte, la individualidad en sí múltiple comporta necesariamente también la contingencia de la determinidad, que se sustrae a la estricta articulación de las diferencias conceptuales, pues no permite que los dioses persistan en la abstracción de *una* determinidad; por otra parte, la universalidad, en cuyo elemento tienen los individuos divinos su dichoso ser-ahí, supera la particularidad fija, y la excelsitud de las potencias eternas se eleva serenamente por encima de la fría seriedad de lo finito en que las figuras divinas se verían envueltas por su limitación si faltase esta inconsecuencia.

c) Carácter fundamental del círculo de dioses

Por consiguiente, por más que en la mitología griega estén también representadas**, en cuanto totalidad de la naturaleza y del espíritu, las principales potencias del mundo, este conjunto no puede presentarse sin embargo como un todo *sistemático* debido tanto a la divinidad universal como también a la individualidad de los dioses. De otro modo, los dioses, en vez de caracteres *individuales*, serían más bien sólo seres alegóricos, y, en vez de individuos *divinos*, caracteres finitamente limitados, abstractos.

Si por tanto consideramos más precisamente el círculo de las deidades griegas, esto es, el círculo de los llamados dioses principales, según su simple carácter fundamental tal como aparece fijado por la escultura en la más universal y sin embargo sensiblemente concreta representación*, encontramos ciertamente las diferencias esenciales y su totalidad establecidas, pero en particular siempre también a su vez desdibujadas, y el rigor de la ejecución reducido a la inconsecuencia de la belleza y la individualidad. Así, p. ej., Zeus tiene en sus manos el dominio sobre dioses y hombres, sin no obstante poner por ello esencialmente en peligro la libre autonomía de los demás dioses. Es el dios supremo, pero su poder no absorbe el poder de los otros. Tiene ciertamente conexión con el cielo, con el rayo y el trueno y la vitalidad procreadora de la naturaleza, pero es todavía más, y más propiamente hablando, el poder del Estado, del orden legal de las cosas, lo que obliga en los pactos, en los juramentos y en la hospitalidad, en suma el nexo entre la sustancialidad humana, práctica, ética, y el poder del saber y del espíritu. Sus hermanos están vueltos hacia el mar y hacia el submundo; Apolo aparece como el dios del saber, como la expresión y bella representación** de los intereses del espíritu, como

maestro de las Musas: «Conócete a ti mismo» es el rótulo de su templo en Delfos, un precepto que no se refiere sin embargo a las debilidades y carencias, sino a la esencia del espíritu, al arte y a toda verdadera consciencia; la astucia y la elocuencia, la mediación en general, tal como también aparece ésta en esferas subordinadas que, aunque se mezclan con elementos inmorales, pertenecen todavía al ámbito del espíritu perfecto, constituyen uno de los dominios principales de Hermes, quien también conduce al submundo las sombras de las almas de los muertos; el poder guerrero es un rasgo capital de Ares; Hefesto evidencia destreza en la artesanía técnica: y la inspiración, que todavía comporta un elemento de lo natural, el poder inspirador natural del vino, los juegos, las representaciones dramáticas, etc., son atribuidos a Dioniso. Las deidades femeninas cubren una esfera de contenido análoga; en Juno es una determinación capital el vínculo ético del matrimonio; Ceres ha enseñado y difundido la agricultura y con ello otorgado a los hombres las dos vertientes que implica la agricultura: el cuidado de la germinación de los productos naturales que satisfacen las necesidades más inmediatas, pero además el elemento espiritual de la propiedad, del matrimonio, del derecho, de los comienzos de la civilización y del orden ético. Asimismo Atenea es la mesura, la ponderación, la legalidad, el poder de la sabiduría, de la destreza en las artes técnicas y de la valentía, y en su reflexiva virginidad guerrera compendia el espíritu concreto del pueblo, el propio espíritu sustancial libre de la ciudad de Atenas, y lo representa** objetivamente como poder dominante que ha de reverenciarse como divino. Diana por el contrario, totalmente distinta de la Diana de Éfeso, tiene como rasgo esencial de su carácter la más esquiva autonomía de una castidad virginal, ama la caza y no es en general la doncella silenciosamente reflexiva, sino la austera,

que sólo tiende más allá; Afrodita, con el seductor Amor, que del antiguo Eros titánico se ha convertido en un muchacho, indica el afecto humano de la simpatía, el amor de los sexos, etc.

De esta índole es el contenido de los dioses individuales espiritualmente configurados. Por lo que a su representación** externa se refiere, podemos mencionar aquí de nuevo la escultura como aquel arte que llega hasta esta particularidad de los dioses. Pero si expresa la individualidad en su ya más específica determinidad, entonces va más allá de la severa majestad primera, aunque también en tal caso unifica todavía la multiplicidad y la riqueza de la individualidad en *una* determinidad, en aquello que llamamos carácter, y fija en figuras divinas este carácter en su más simple claridad para la intuición sensible, esto es, para la determinidad exteriormente más cabal, última. Pues la representación* resulta siempre más indeterminada respecto al ser-ahí externo y real, aunque como poesía elabora el contenido en una gran cantidad de historias, exteriorizaciones y acontecimientos de los dioses. Por eso la escultura por un lado es más ideal, mientras que por otro individualiza el carácter de los dioses en humanidad enteramente determinada y lleva a la perfección el antropomorfismo del ideal clásico. En cuanto esta representación** del ideal en su exterioridad sin embargo de todo punto conforme al contenido interno, esencial, las imágenes escultóricas de los griegos son los ideales en y para sí, las figuras eternas, que son para sí, el centro de la belleza plástica clásica, cuyo tipo sigue siendo también la base cuando estas figuras intervienen en acciones determinadas y aparecen envueltas en acontecimientos particulares.

3. La individualidad singular de los dioses

Pero, ahora bien, la individualidad y su representación** no pueden contentarse con la siempre todavía relativamente abstracta particularidad del carácter. El astro se agota en su simple ley y lleva esta ley a manifestación; pocos rasgos de carácter determinados le dan al reino mineral su configuración; pero ya en la naturaleza vegetal se patentiza una abundancia infinita de las más múltiples formas, transiciones, mezclas y anomalías; los organismos animales se muestran en una profusión todavía mayor de diferenciación y de interacción con la exterioridad con que se relacionan; si finalmente ascendemos a lo espiritual y a su manifestación, encontramos una multilateralidad todavía infinitamente más prolija del ser-ahí interno y externo. Ahora bien, puesto que el ideal clásico no persiste en la individualidad que estriba en si, sino que tiene que poner a ésta también en movimiento, ponerla en relación con otro y mostrarla eficiente en ello, tampoco el carácter de los dioses se queda en la determinidad en sí misma todavía sustancial, sino que entra en ulteriores particularidades. Este movimiento que se abre hacia el ser-ahí exterior y la alterabilidad a él ligada no ofrecen sino los rasgos más precisos de la *singularidad* de cada dios, tal como ésta conviene y es necesaria para una individualidad viva. Pero con tal clase de singularidad está al mismo tiempo asociada la contingencia de los rasgos particulares, que ya no se reducen a lo universal del significado sustancial; por eso este aspecto particular de los dioses singulares se convierte en algo positivo que tampoco puede por tanto sino estar en la periferia y resonar como accesorio exterior.

a) Material para la individualización

Ahora bien, surge al punto la pregunta: ¿de dónde procede el *material* para este modo de manifestación singular de los dioses? ¿Cómo avanzan éstos en su particularización? Para un individuo humano efectivamente real, para su carácter, a partir del cual lleva a cabo acciones, para los acontecimientos en que se ve involucrado, para el destino por el que se ve afectado, las coyunturas exteriores, la época de nacimiento, las aptitudes innatas, los padres, la educación, el entorno, las relaciones de la época, todo el ámbito de circunstancias relativas internas y externas, ofrecen el material positivo más próximo. El mundo dado contiene este material, y las biografías de hombres singulares serán siempre a este respecto de la mayor diversidad individual. Algo distinto sucede sin embargo con las libres figuras divinas, que no tienen ser-ahí en la realidad efectiva concreta, sino que han surgido de la fantasía. Pero, ahora bien, ello podría hacer creer que los poetas y los artistas, que en general crean el ideal a partir de un espíritu libre, tomaron el material para las singularidades contingentes sólo del arbitrio subjetivo de la imaginación. Pero esta idea es falsa. Pues antes le atribuimos al arte clásico en general la disposición a desarrollarse hasta lo que es como ideal auténtico sólo por reacción a los presupuestos que necesariamente forman parte de su propia esfera. De estos presupuestos se derivan las particularidades específicas que les procuran a los dioses su más próxima vitalidad individual Ya se han citado los momentos capitales de estos presupuestos, y aquí sólo tenemos que recordar brevemente lo anterior.

α) La rica fuente primaria la constituyen las religiones naturales simbólicas que sirven a la mitología griega como la base transformada en ella. Pero, ahora bien, puesto que

semejantes rasgos prestados aquí se atribuyen a los dioses representados** como individuos espirituales, deben perder esencialmente el carácter de valer como símbolos; pues ahora ya no pueden conservar un significado que sería distinto de lo que el individuo mismo es y lleva a manifestación. El contenido antes simbólico se convierte por consiguiente ahora en contenido de un sujeto divino él mismo, y puesto que no afecta a lo sustancial del dios, sino sólo a la más incidental particularidad, tal material se rebaja a historia exterior, a un hecho o acontecimiento que es adscrito a la voluntad de los dioses en esta o aquella ocasión particular. Reaparecen así aquí todas las tradiciones simbólicas de poemas sacros anteriores y adoptan, transformadas en acciones de una individualidad subjetiva, la forma de acontecimientos e historias humanos que deben haberles ocurrido a los dioses y que no pueden sólo ser inventados a discreción por los poetas. Cuando Homero, p. ej., cuenta de los dioses que han salido de viaje para celebrar durante doce días un banquete con los irreprochables etíopes[377], como mera fantasía del poeta *esto* sería una fantasía muy pobre. Lo mismo sucede también con la narración del nacimiento de Júpiter[378]. Cronos, se dice, había devorado a todos sus anteriores hijos, de modo que cuando Rea, su esposa, quedó encinta de Zeus, el último, se dirigió a Creta, alumbró al hijo, pero en vez de éste, a Cronos le dio a comer una piedra que había envuelto en piel. Después Cronos vomita a todos los hijos e hijas, y también a Poseidón. Esta historia, como invención subjetiva, sería necia; pero a través suyo se traslucen los restos de significados simbólicos que sin embargo, puesto que han perdido su carácter simbólico, aparecen como acontecimiento meramente externo. Algo parecido sucede con la historia de Ceres y Proserpina. Aquí el antiguo significado simbólico es la pérdida y el brote de la

semilla. El mito representa* esto así: Proserpina estaba jugando con flores en un valle y cogió el fragante narciso, que de *una* raíz dio cien flores. Entonces la tierra tiembla, surge Plutón del suelo, monta a la gimiente en su carro de oro y se la lleva al submundo. En vano deambula por largo tiempo Ceres sobre la tierra presa de dolor materno. Finalmente regresa Proserpina a la superficie del mundo, pero Zeus sólo ha dado permiso para ello a condición de que Proserpina no haya comido todavía el alimento de los dioses. Pero desgraciadamente ésta había comido en una ocasión una granada en el Elíseo, y por ello sólo se le permitió pasar en el mundo superior la primavera y el verano. Tampoco aquí ha conservado el significado universal su figura simbólica, sino que ha sido reelaborado en un acontecimiento humano que sólo de lejos deja transparecer a través de los múltiples rasgos exteriores el sentido universal. Del mismo modo también los apelativos de los dioses aluden con frecuencia a las mismas bases simbólicas que, no obstante, han abandonado su forma simbólica y sólo sirven todavía para darle a la individualidad una determinidad más plena.

β) Otra fuente para las particularidades positivas de los dioses singulares la constituyen las referencias locales, tanto en relación con el origen de las representaciones* de los dioses como también con la llegada e introducción de su culto y los distintos lugares en que eran primordialmente venerados.

αα) Por tanto, aunque la representación** del ideal y de su belleza universal se ha elevado por encima del lugar particular y su peculiaridad, y ha contraído las exterioridades singulares de la universalidad de la fantasía artística en una imagen total sin más correspondiente con el significado sustancial, sin embargo, cuando ahora la escultura lleva también a los dioses según su singularidad a referencias y relaciones por separado,

estos rasgos particulares y colores locales siempre vuelven a aflorar para ofrecer de la individualidad algo más determinado, aunque sólo exteriormente. Tal como Pausanias, p. ej., cita una gran cantidad de tales representaciones*, esculturas, cuadros, leyendas locales, que él ha visto o de las que ha sido informado, en templos, en lugares públicos, en tesoros de templos, en regiones donde había pasado algo importante, así fluyen por este lado en los mitos griegos, junto a las indígenas, las antiguas tradiciones y lugares recibidos de los extranjeros, y a todos se les da más o menos una referencia a la historia, al nacimiento, a la fundación de Estados, particularmente por obra de la colonización. Pero, ahora bien, puesto que este plural material específico ha perdido en la universalidad de los dioses su significado originario, de ello resultan historias que no dejan de ser variopintas, confusas y para nosotros carentes de sentido. Así, p. ej., Esquilo en su *Prometeo* nos presenta los vagabundeos de Io[379] en toda su crudeza y exterioridad como un bajorrelieve en piedra, sin aludir a ninguna interpretación ética, histórico-popular o natural. Análogamente ocurre con Perseo, Dioniso, etc., pero particularmente con Zeus, sus nodrizas, sus infidelidades para con Hera, a la que en una ocasión cuelga por las piernas de un yunque y la deja suspendida entre el cielo y la tierra. También en Hércules concurre el material más diversamente variopinto, que entonces asume en tales historias un aspecto absolutamente humano en forma de acontecimientos, proezas, pasiones, desgracias y otras anécdotas.

ββ) Además, las potencias eternas del arte clásico son las sustancias universales de la configuración efectivamente real del ser-ahí y actuar *humanos* griegos, de cuyos originarios inicios nacionales, desde los tiempos heroicos y otras tradiciones, quedan por tanto también en los días posteriores

adosados a los dioses muchos restos particulares. Así, pues, también muchos rasgos de las abigarradas historias de los dioses aluden ciertamente a individuos históricos, héroes, antiguas tribus, incidentes naturales y sucesos relacionados con luchas, guerras y otros asuntos. Y así como la familia, la diversidad de tribus son el punto de partida del Estado, así también los griegos tenían sus dioses familiares, penates, dioses tribales y asimismo las divinidades protectoras de las ciudades y Estados singulares. Pero, ahora bien, con esta orientación hacia lo histórico se ha formulado la afirmación de que el origen de los dioses griegos en general ha de derivarse de tales gestas, héroes, antiguos reyes históricos. Es éste un enfoque plausible, pero poco perspicaz, tal como recientemente lo ha vuelto a poner en circulación Heyne. De modo análogo, un francés, Nicolás Fréret[380], ha asumido como principio general de la guerra entre los dioses, p. ej., las desavenencias entre diversas órdenes sacerdotales. Hay ciertamente que admitir que tal momento histórico influyó, que determinadas tribus hicieron valer sus concepciones de lo divino, que igualmente los diversos lugares aportaron rasgos para la individualización de los dioses; pero el origen propiamente dicho de los dioses no reside en este material histórico exterior, sino en las potencias espirituales de la vida como las que fueron concebidos, de modo que a lo positivo, local, histórico, sólo puede concedérsele un margen más amplio para la más determinada realización de la individualidad singular.

γγ) Ahora bien, más aún, puesto que el dios entra en la representación* humana y, todavía más, es representado** por la escultura con figura corpórea, real, con la que luego el hombre se relaciona a su vez en el culto con acciones rituales, también con esta relación se da un nuevo material para el ámbito de lo positivo y lo contingente. Qué animales o frutos,

p. ej., se le sacrifican a cada dios, con qué atavíos aparecen los sacerdotes y el pueblo, en qué sucesión se producen las ceremonias particulares, todo esto se acumula en los más diversos rasgos singulares. Pues cada una de tales ceremonias tiene una infinita cantidad de aspectos y exterioridades que para sí podrían ser contingentemente así o también distintos, pero que, en cuanto pertenecientes a una ceremonia sacra, no deben ser algo fijo ni arbitrario, ni incidir en la esfera de lo simbólico. Entran aquí, p. ej., el color del ropaje, en Baco el color del vino, asimismo la piel del macho cabrío con que se cubrían los iniciados en los misterios; también el atuendo y los atributos de los dioses, el arco del Apolo pítico, la fusta, el báculo e innumerables otras exterioridades tienen aquí su lugar. Pues tales cosas se convierten cada vez más en una mera costumbre; en la práctica de la misma, ningún hombre piensa ya en el primer origen, y lo que eruditamente pudiéramos señalar como el significado es en tal caso una mera exterioridad en la que el hombre participa por interés inmediato, por broma, diversión, goce del presente, devoción, o porque está usual, inmediatamente establecido precisamente así, y otros también lo hacen. Cuando entre nosotros, p. ej., los jóvenes encienden las hogueras de San Juan en verano o en otras partes saltan, tiran contra las ventanas, esto es una mera usanza exterior en que el significado propiamente dicho se ha relegado igualmente a segundo plano como en las danzas festivas de los jóvenes griegos de ambos sexos los intrincamientos del baile, cuyos giros imitaban los movimientos coordinados de los planetas, igual que los pasadizos laberínticos. No se baila para pensar en ello, sino que el interés se limita a la danza y a la solemnidad llena de gusto, grácil, de su bello movimiento. Todo el significado que constituía la base originaria y cuya exposición[381] para el representar* y el intuir sensible era de

índole simbólica, se convierte con ello en una representación* de la fantasía en general cuyas singularidades pueden gustarnos como un cuento de hadas o, así en la historiografía, como determinidad espacio-temporal de la exterioridad y de la que sólo se dice: «así *es*», o bien: «se dice, se cuenta», etc. El interés del arte sólo puede consistir por tanto en extraer de este material convertido en exterioridad positiva un lado y hacer de él algo que nos ponga a los dioses ante los ojos como individuos concretos, vivos, y sólo insinúe todavía un significado más profundo.

Precisamente esto positivo es lo que les da a los dioses griegos, cuando la fantasía lo elabora de nuevo, el encanto de la humanidad viva, pues lo de otro modo sólo sustancial y portentoso es transferido por tanto al presente individual, que en general está compuesto de lo que es verdaderamente en y para sí y lo que es exterior y contingente, y lo indeterminado que de otro modo siempre hay todavía en la representación* de los dioses es más estrictamente limitado y más ricamente rellenado. Pero no debemos atribuir a las historias específicas y a los rasgos de carácter particulares un valor más amplio; pues a esto antes simbólicamente significativo y, según su origen, primitivo no le queda ahora otra tarea que la de perfeccionar en determinidad sensible la individualidad espiritual de los dioses frente a lo humano, y añadirle, mediante esto no divino según su contenido y su apariencia, el aspecto de arbitrio y contingencia que forma parte del individuo concreto. La escultura, en la medida en que lleva a intuición los ideales divinos puros y tiene que representar** el carácter y la expresión sólo en el cuerpo vivo, dejará aparecer del modo menos visible la individualización exterior última, pero ésta también se hace valer en este ámbito: tal como, p. ej., el peinado, la clase de melena, de rizos, es distinto en cada uno de los dioses, y no meramente con fines simbólicos, sino

para una más precisa individualización. Así, p. ej., Hércules tiene rizos cortos, Zeus los tiene manando copiosamente hacia lo alto, Diana tiene un encrespamiento del cabello diferente al de Venus, Palas tiene a la Gorgona sobre el yelmo, y lo mismo en cuanto a armas, cinturones, cintas, brazaletes y las más diversas exterioridades.

γ) Ahora bien, una *tercera* fuente para la más precisa determinidad la hallan finalmente los dioses en su relación con el mundo concreto dado y sus múltiples fenómenos naturales, hechos y acontecimientos humanos. Pues, así como, en parte según su esencia universal, en parte según su singularidad particular, de bases naturales y actividades humanas anteriores simbólicamente interpretadas hemos visto surgir la individualidad espiritual, así ésta ahora también, en cuanto individuo que es espiritualmente para sí, permanece en constante referencia viva a la naturaleza y al ser-ahí humano. Aquí, como ya más arriba se ha señalado, la fantasía del poeta afluye como la fuente siempre caudalosa de historias, rasgos de carácter y hechos particulares que se cuentan de los dioses. Lo artístico de esta fase consiste en involucrar vitalmente a los individuos divinos en las acciones humanas y en compendiar constantemente lo singular de los acontecimientos en la universalidad de lo divino; tal como nosotros, p. ej., también decimos, por supuesto que en otro sentido, que tal o cual destino procede de Dios. Ya en la realidad efectiva cotidiana recurría el griego a los dioses en las complicaciones de su vida, de sus necesidades, temores, esperanzas. En primer lugar, aparecen las contingencias exteriores, que los sacerdotes consideran como presagios o interpretan en relación a los fines y circunstancias humanos. Si se dan miserias y desgracias, el sacerdote tiene que explicar la razón de las calamidades, conocer la cólera y la voluntad de los dioses, y ofrecer los medios para afrontar las desgracias.

Ahora bien, los poetas van todavía más lejos en sus exégesis, pues en gran parte atribuyen a los dioses y a su obra todo lo que afecta al pathos universal y esencial, a la fuerza motriz de las decisiones y acciones humanas, de modo que la actividad de los hombres aparece al mismo tiempo como obra de los dioses, que consuman sus resoluciones por medio de los hombres. El material para estas interpretaciones poéticas se toma de las coyunturas habituales, respecto a las cuales el poeta explica si es tal o cual dios el que se expresa en el acontecimiento representado** y se evidencia activo en el seno del mismo. Por eso aumenta la poesía sobre todo el círculo de las múltiples historias específicas que se cuentan de los dioses. A este respecto podemos recordar algunos ejemplos que ya por otro lado, en la consideración de la relación de las potencias universales con los individuos humanos actuantes (pág. 165 ss.), nos han servido de ilustración. Homero representa** a Aquiles como el más valiente de los griegos ante Troya. Esta inaccesibilidad del héroe la expresa diciendo que Aquiles es invulnerable en todo el cuerpo salvo en el talón, por el cual se vio precisada la madre a sujetarlo cuando lo sumergió en el Estige. Esta historia se debe a la fantasía del poeta, que interpreta el hecho exterior. Pero, ahora bien, si se toma esto como si con ello debiera expresarse un hecho efectivamente real que los antiguos habrían creído en el sentido en que nosotros creemos en una percepción sensible, ésta es una burda idea que hace de Homero tanto como de todos los griegos y de Alejandro —quien admiraba a Aquiles y elogiaba su suerte de haber tenido a Homero como cantor— hombres demasiado simples, tal como hace Adelung [382], p. ej., con la reflexión de que a Aquiles no se le hizo difícil el valor, pues sabía de su invulnerabilidad. No queda por ello disminuido de ningún modo el verdadero valor de Aquiles, pues igualmente sabe de

su temprana muerte y sin embargo nunca se sustrae al peligro allí donde éste se presenta. Una situación análoga es descrita de modo totalmente distinto en la *Canción de los Nibelungos*. Allí Sigfrido, el de la piel córnea, es igualmente invulnerable, pero tiene además también su manto que le hace invisible. Cuando con esta invisibilidad ayuda al rey Gunther en su lucha con Brunilda, esto es sólo la obra de un burdo encantamiento bárbaro que no da un gran concepto del valor ni de Sigfrido ni del rey Gunther. Ciertamente en Homero los dioses actúan con frecuencia en socorro de héroes singulares, pero los dioses aparecen sólo como lo universal de lo que es y consuma el hombre como individuo, y en ello debe éste estar presente con toda la energía de su heroísmo. De otro modo, los dioses, para conceder plena ayuda a los griegos, no habrían necesitado más que matar a todos los troyanos en la batalla. Por el contrario, cuando describe la batalla principal, Homero relata pormenorizadamente las luchas de los singulares, y sólo cuando la pelea y la congestión devienen generales, cuando todas las masas, el coraje colectivo de los ejércitos se desencadenan, entonces es Ares mismo quien brama por el campo, entonces luchan dioses contra dioses[383]. Y esto no es sólo bello y espléndido como intensificación en general, sino que implica el hecho más profundo de que Homero reconoce en lo singular y discernible a los héroes singulares, pero en el conjunto y en lo universal las potencias y poderes universales. En otro respecto, Homero hace también aparecer a Apolo cuando se trata de matar a Patroclo, que porta las invencibles armas de Aquiles (*Ilíada*, XVI, vv. 783-849). Tres veces, de modo comparable a Ares, se lanzó Patroclo contra la muchedumbre de troyanos, y tres veces había él ya matado a nueve hombres. Cuando por cuarta vez se ha abalanzado sobre ellos, entonces, envuelto en espesa penumbra, avanza el dios a su encuentro por entre el

tumulto y le golpea en la espalda y los hombros, le tira el yelmo, de modo que éste rueda por el suelo y claramente resuena bajo los cascos de los corceles, y el penacho se mancha de sangre y polvo, lo que antes nunca fue pensable. También le rompe la broncínea lanza en las manos, le quita la coraza de los hombros y también le desata el arnés Febo Apolo. Esta intervención de Apolo puede tomarse como la explicación poética de la circunstancia de que la extenuación, por así decir la muerte natural, es lo que en el cuarto asalto sobrecoge y vence a Patroclo en el barullo y el ardor de la batalla. Solamente ahora puede Euforbo hundirle la lanza en la espalda entre los hombros; ciertamente todavía hace Patroclo un intento de sustraerse a la batalla, pero Héctor ya lo ha alcanzado y le clava profundamente la espada en los flancos del vientre. Entonces Héctor se regocija y se burla del caído; pero con lánguida voz le replica Patroclo: «Fácilmente me han derrotado Zeus y Apolo quitándome las armas de los hombros; veinte como tú habría yo derribado con la lanza, pero el funesto hado y Apolo me mataron; Euforbo en segundo lugar, y tú, Héctor, en tercero». Tampoco aquí es la aparición de los dioses más que la interpretación poética del hecho de que Patroclo, aunque le protegieran las armas de Aquiles, extenuado, aturdido, es sin embargo muerto. Y esto no es digamos una superstición o un juego ocioso de la fantasía, sino que únicamente la palabrería de que la fama de Héctor queda disminuida por la intervención de Apolo y de que tampoco Apolo desempeña precisamente el papel más honroso en todo el lance, pues para ello sólo debe pensarse en el poder del dios, sólo semejantes consideraciones son una superstición, tan insípida como ociosa, del prosaico entendimiento. Pues en todos los casos en que Homero explica sucesos específicos mediante semejantes apariciones divinas, son los dioses lo inmanente a lo interno del hombre,

el poder de su propia pasión y consideración o las potencias de la circunstancia en general en que se encuentra, el poder y el fundamento de aquello con que topa o que como consecuencia de esta circunstancia le acaece al hombre. Si en la aparición de los dioses a veces se muestran también rasgos enteramente exteriores, puramente positivos, éstos son a su vez afines a la broma, como, p. ej., cuando el rengo Hefesto da vueltas en torno al banquete de los dioses como copero. Pero en general Homero no se toma muy en serio la realidad de estas apariciones; unas veces actúan los dioses, otras se mantienen enteramente tranquilos. Los griegos sabían muy bien que eran los poetas quienes provocaban estas apariciones, y si creían en ellas, su creencia concernía a lo espiritual, que igualmente habita el propio espíritu del hombre y es lo universal, efectivamente lo eficiente y motor de los acontecimientos dados. Por todas estas razones no necesitamos de ninguna superstición para llegar a gozar de esta representación** poética de los dioses.

b) Conservación de la base ética

Éste es el carácter universal del ideal clásico, cuyo desarrollo ulterior tendremos que considerar más determinadamente en las artes singulares. En este lugar sólo ha de añadirse todavía la observación de que dioses y hombres, por más que se orientan también hacia lo particular y externo, en el arte clásico deben sin embargo mostrar que conservan la base ética afirmativa. La subjetividad permanece siempre en unidad con el contenido sustancial de su potencia. Así como en el arte griego lo natural conserva la armonía con lo espiritual y está igualmente subordinado, aunque como existencia adecuada, a lo interno, así lo interno humano

subjetivo se representa** siempre en sólida identidad con la auténtica objetividad del espíritu, esto es, con el contenido esencial de lo ético y verdadero. En este aspecto el ideal clásico no conoce ni la separación entre interioridad y figura externa ni la escisión entre lo subjetivo y por tanto abstractamente arbitrario en fines y pasiones, por un lado, y lo por tanto abstractamente universal, por otro. La base del carácter debe en consecuencia seguir siendo siempre lo sustancial, y lo malo, pecaminoso, malvado de la subjetividad que se repliega en sí está excluido de las representaciones** de lo clásico, pero ante todo al arte aquí siguen todavía siéndole totalmente extrañas la crudeza, la maldad, la infamia y la atrocidad que hallan su lugar en lo romántico. Ciertamente vemos también repetidamente tratados como objetos del arte clásico muchos delitos, matricidios, parricidios y otros crímenes contra el amor familiar y la piedad, pero no como meros horrores, tal como hasta hace poco estaba de moda entre nosotros, como provocados, con la falsa apariencia de la necesidad, por la sinrazón del llamado destino; sino que si los delitos son cometidos por los hombres y en parte ordenados y defendidos por los dioses, semejantes acciones son cada vez representadas** en algún aspecto con la legitimación efectivamente inmanente a ellas.

c) Paso a la gracia y el encanto

Pero, no obstante esta base sustancial, nosotros hemos visto el desarrollo artístico universal de los dioses clásicos alejarse cada vez más de la calma del ideal hacia la multiplicidad de la apariencia individual y exterior, hacia el detallamiento de los acontecimientos, incidentes y acciones, que cada vez devienen más humanos. Por eso al final el arte

clásico procede según su contenido a la *singularización* de la individualización contingente, según su forma a lo *agradable*, encantador. Pues lo agradable es el desarrollo de lo singular de la apariencia externa en todos los puntos de la misma, por lo que ahora la obra de arte ya no sobrecoge al espectador afectando sólo a lo interno sustancial suyo propio, sino que alcanza una relación múltiple con esto también respecto a la finitud de su subjetividad. Pues precisamente en la reducción a finito del ser-ahí artístico reside la conexión más estrecha con el sujeto él mismo finito como tal, el cual se reencuentra y satisface, tal cual es, en el producto artístico. La seriedad de los dioses se convierte en gracia que no estremece o eleva al hombre más allá de su particularidad, sino que le deja mantenerse en ella tranquilamente y sólo aspira a agradarle. Ahora bien, así como en general ya la fantasía, cuando se enseñorea de las representaciones* religiosas y las configura libremente con el fin de la belleza, comienza a hacer desaparecer la seriedad de la devoción y a este respecto corrompe la religión en cuanto religión, así ocurre esto en la fase en que aquí estamos, sobre todo por obra de lo agradable y grato. Pues lo agradable no desarrolla lo sustancial, el significado de los dioses, sino que son el aspecto finito, el ser-ahí sensible y lo interno subjetivo lo que debe suscitar interés y dar satisfacción. Por consiguiente, cuanto más prevalece en lo bello el encanto del ser-ahí representado**, tanto más la gracia del mismo aparta de lo universal y aleja del contenido únicamente por el cual podría contentarse el más profundo abismamiento.

Ahora bien, con esta exterioridad y singularizante determinidad con que es presentada la figura de los dioses se vincula la transición a otro ámbito de las formas artísticas. Pues la exterioridad implica la multiplicidad de la reducción a finito que, cuando tiene campo libre, se contrapone a fin de

cuentas a la idea interna y a su universalidad y verdad, y comienza a despertar la aversión del pensamiento hacia su realidad ya no correspondiente.

3. La disolución de la forma artística clásica

Los dioses clásicos tienen en sí mismos el germen de su ocaso y, por tanto, cuando con el desarrollo mismo del arte se hace consciente la deficiencia implícita en ellos, acarrean también la disolución del ideal clásico. Como principio del mismo, tal como aquí aparece, establecimos la individualidad espiritual, que encuentra su expresión enteramente adecuada en el inmediato ser-ahí corpóreo y externo. Pero, ahora bien, esta individualidad se descomponía en un círculo de individuos divinos cuya determinidad no es en y para sí necesaria y, por tanto, está de suyo abandonada a la contingencia en que se origina el aspecto de disolubilidad de los dioses eternamente dominantes tanto para la consciencia interna como para la representación** artística.

1. El destino

En su plena solidez, la escultura ciertamente asume a los dioses como potencias sustanciales y les da una figura en cuya belleza en principio se apoyan seguros en sí, pues en ella al menos accede a manifestación la exterioridad contingente. Pero su *pluralidad y diversidad* es su *contingencia, y* el pensamiento la disuelve en la determinación de *una* divinidad

por cuyo poder de la necesidad aquéllos se combaten y degradan recíprocamente. Pues por más universalmente que sea concebido el poder de cada dios particular, en cuanto individualidad particular es sólo siempre de alcance limitado. Además, los dioses no persisten en su eterna calma; se ponen en movimiento con fines particulares, atraídos de acá para allá por las circunstancias y colisiones previas de la realidad efectiva concreta, bien para ayudar aquí, bien para impedir o estorbar allá. Ahora bien, estos respectos singulares en que los dioses aparecen como individuos actuantes conservan un aspecto de contingencia que empaña la sustancialidad de lo divino, por más que ésta pueda también seguir siendo la base dominante, e induce a los dioses a las oposiciones y luchas de la limitada finitud. Por esta finitud inmanente a los dioses mismos caen éstos en la contradic[J] ción entre su excelsitud, su dignidad, y la belleza de su ser-ahí, por la que son también reducidos a lo arbitrario y contingente. El ideal propiamente dicho sólo evita el surgimiento total de esta contradicción por el hecho de que, tal como es el caso en la auténtica escultura y sus imágenes singulares en los templos, los individuos divinos son representados** para sí solitarios en dichosa calma, pero, ahora bien, retienen algo inerte, inaccesible al sentimiento, y aquel tranquilo rasgo de tristeza del que ya más arriba nos hemos ocupado. Es ya esta tristeza la que constituye su destino, pues anuncia que por encima de ellos hay algo superior y que es necesaria la transición de las particularidades a su unidad universal. Pero si buscamos el tipo y la figura de esta unidad, ésta es, frente a la individualidad y relativa determinidad de los dioses, lo en sí abstracto y carente de figura, la necesidad, el destino, que en esta abstracción es sólo lo superior en general que somete a dioses y a hombres, pero permanece para sí incomprendido y carente de concepto. El destino todavía no es fin absoluto que

sea para sí y por tanto al mismo tiempo decreto divino subjetivo, personal, sino sólo la potencia una, universal, que va más allá de la particularidad de los dioses singulares y no puede por tanto representarse** a sí misma a su vez como individuo, pues de otro modo se presentaría sólo como una entre las muchas individualidades, pero no estaría por encima de ellas. Por consiguiente, permanece sin configuración ni individualidad, y en esta abstracción es sólo la necesidad como tal, a la cual deben someterse y obedecer, como al destino que inexorablemente les aguarda, tanto los dioses como los hombres cuando se separan recíprocamente como particulares, se combaten, hacen valer unilateralmente su fuerza individual y quieren elevarse por encima de sus límites y de su competencia.

2. Disolución de los dioses debido a su antropomorfismo

Ahora bien, puesto que lo en-y-para-sí-necesario no pertenece a los dioses singulares, no ofrece el contenido de su propia autodeterminación y sólo se cierne sobre ellos como abstracción carente de determinación, el aspecto de la particularidad y singularidad es al punto dejado libre y no puede eludir el destino de acabar también en exterioridades de la humanización y en finitudes del antropomorfismo que trocan a los dioses en lo contrario de lo que constituye el concepto de lo sustancial y divino. El ocaso de estos bellos dioses del arte es por tanto de todo punto necesario por sí mismo, pues a fin de cuentas la consciencia no puede ya aquietarse en ellos y regresa por tanto de ellos a sí. Pero, más precisamente, ya en el modo y manera de antropomorfismo

griego en general los dioses se disuelven tanto para la fe religiosa como para la poética.

a) Carencia de subjetividad interna

Pues la individualidad espiritual entra ciertamente como ideal en la figura humana, pero en la figura inmediata, es decir, corpórea, no en la humanidad en y para sí, que en su mundo interno de la consciencia subjetiva se sabe, sí, como distinta de Dios, pero supera igualmente esta diferencia y por tanto, en cuanto una con Dios, es en sí absoluta subjetividad infinita.

α) Por eso al ideal plástico le falta el aspecto de la representación** como interioridad que se sabe infinita. Las figuras plásticamente bellas no son sólo piedra, bronce, sino que en su contenido y expresión carecen también de lo infinitamente subjetivo. Ahora bien, puesto que uno puede entusiasmarse por la belleza y el arte tanto como quiera, este *entusiasmo* es y sigue siendo lo subjetivo que no se encuentra también en el objeto de su intuición, en los dioses. Pero para la verdadera totalidad se exige también este aspecto de la unidad e infinitud subjetiva, que se sabe, pues sólo ella constituye al dios y al hombre vivos, que saben. Si ésta tampoco se expresa esencialmente como perteneciente al contenido y a la naturaleza de lo absoluto, entonces esto no aparece verdaderamente como sujeto espiritual, sino que está ahí en sí para la intuición sólo en su objetividad sin espíritu consciente. Ahora bien, por supuesto, la individualidad de los dioses tiene también en ella el contenido de lo subjetivo, pero como contingencia y en un desarrollo que se mueve para sí fuera de aquella sustancial calma y beatitud de los dioses.

β) Por otro lado, la subjetividad que encuentra enfrentados

consigo a los dioses plásticos no es tampoco la en sí infinita y verdadera. Pues ésta, como veremos más precisamente en la tercera forma artística, la romántica, tiene ante sí la objetividad correspondiente a ella como el dios en sí infinito, que se sabe. Pero puesto que en la fase presente el sujeto no *se* [es] presente en la imagen divina perfectamente bella y precisamente por ello tampoco es hecho consciente en su intuición como siendo objetual y objetivo, él mismo sólo es distinto y está separado de su objeto absoluto, y es por ello la subjetividad meramente contingente, finita.

γ) Ahora bien, podría creerse que la transición a una esfera superior habría podido ser concebida por la fantasía y el *arte* tanto como una nueva guerra entre dioses que como la primera transición del simbolismo de los dioses naturales a los ideales espirituales del arte clásico. Pero de ningún modo es este el caso. Por el contrario, esta transición ha sido llevada a un terreno enteramente distinto al de una lucha consciente entre la realidad efectiva y el presente mismo. Por eso respecto al contenido superior que tiene que aprehender en nuevas formas adopta el arte una posición enteramente diferente. Este nuevo contenido no se hace valer como algo revelado por el arte, sino que es para sí revelado sin éste, y entra en el saber subjetivo sobre el prosaico terreno de la refutación mediante argumentos, y luego en el ánimo y sus sentimientos religiosos primordialmente mediante milagros, martirios, etc., con consciencia de la oposición de todas las finitudes frente a lo absoluto, que ingresa en la historia efectivamente real como curso de acontecimientos hacia un presente no sólo representado*, sino *fáctico*. Lo divino, Dios mismo, se ha hecho carne, ha nacido, vivido, sufrido, muerto y resucitado. Éste es un contenido no inventado por el arte, sino que estaba dado fuera de éste y que por tanto no ha extraído de sí, sino que es previo a la configuración. Aquellas

primeras transición y lucha entre dioses hallaban por el contrario su origen en la *intuición artística* y en la fantasía misma, la cual extraía sus doctrinas y figuras de lo interno y daba al atónito hombre sus nuevos dioses. Pero por eso también los dioses clásicos no han alcanzado su existencia más que por la representación* y son ahí sólo en piedra y bronce o en la intuición, pero no en carne y sangre ni en espíritu efectivamente real. Al antropomorfismo de los dioses griegos le falta por tanto el ser-ahí humano efectivamente real, tanto el corpóreo como el espiritual. Esta realidad efectiva en la carne y el espíritu sólo la introduce el cristianismo como ser-ahí, vida y obra de Cristo. Ahora bien, por eso esta corporeidad, la carne, por más que lo meramente natural y sensible sea sabido como lo negativo, es venerada y lo antropomórfico santificado; así como originariamente el hombre era a imagen de Dios[384], Dios es a imagen del hombre, y quien ve al Hijo ve al Padre, quien ama al Hijo ama también al Padre[385]; el dios ha de conocerse en ser-ahí real. Ahora bien, este nuevo contenido no es por tanto llevado a la consciencia por las concepciones del arte, sino dado a éste desde fuera como un suceso efectivamente real, como historia del dios hecho carne. Esa transición no podía por consiguiente partir del arte: la oposición entre lo antiguo y lo nuevo habría sido demasiado dispar. Según el contenido y según la forma, el dios de la religión revelada es el dios de veras efectivamente real, para el cual sus adversarios serían, precisamente por ello, meros entes de representación* que no pueden enfrentársele en el mismo terreno. Tanto los antiguos como los nuevos dioses del arte clásico, por el contrario, pertenecen para sí al campo de la representación*, sólo tienen la realidad efectiva de ser aprehendidos y representados** por el espíritu finito como potencias de la naturaleza y del espíritu, y su contraposición y su lucha son tomadas en serio.

Pero si la transición de los dioses griegos al dios del cristianismo debiera ser hecha por el arte, la representación** de una lucha entre dioses carecería inmediatamente de verdadera seriedad.

b) La transición a lo cristiano, objeto sólo del arte moderno

Por eso, pues, también sólo en la época moderna se han convertido esta contienda y transición en un objeto contingente, singular, del arte, que no ha podido hacer época ni ser con esta figura ningún momento decisivo en el todo del desarrollo artístico. A este respecto quiero recordar aquí de pasada algunas manifestaciones que se han hecho famosas. En los últimos tiempos puede oírse con frecuencia el lamento por el ocaso del arte clásico, y también ha sido muchas veces tratada por los poetas la añoranza de los dioses y héroes griegos. Esta tristeza se expresa entonces primordialmente en oposición al cristianismo, del cual se querría ciertamente admitir que contiene la verdad superior, pero con la restricción de que respecto al punto de vista del arte ese ocaso de la antigüedad no puede sino deplorarse. *Los dioses de Grecia*[386] de Schiller tiene este contenido, y vale ya la pena considerar aquí también este poema no sólo como poema en su bella representación**, su ritmo sonoro, sus cuadros vivientes o en la bella tristeza del ánimo de la que ha surgido, sino también ocuparse del contenido, pues el pathos de Schiller es siempre también verdadera y profundamente pensado.

La religión cristiana misma contiene ciertamente en sí el momento del arte, pero en el curso de su despliegue en la época de la Ilustración alcanza también un punto en que el

pensamiento, el entendimiento han suprimido el elemento que el arte ha perentoriamente menester, la figura humana efectivamente real y la epifanía de dios. Pues la figura humana y lo que ésta expresa y dice, acontecimientos, acciones, sentimientos humanos, es la forma en que el arte debe aprehender y representar** el contenido del espíritu. Ahora bien, puesto que el entendimiento hizo de Dios una mera cosa del pensamiento, dejó de creer en la manifestación de su espíritu en la realidad efectiva concreta y expulsó al dios del pensamiento de todo ser-ahí efectivamente real, esa especie de Ilustración religiosa llegó necesariamente a representaciones** y exigencias que son incompatibles con el arte. Pero si el entendimiento se eleva de nuevo de estas abstracciones a la razón, entonces aparece al punto la necesidad de algo concreto y también de lo concreto que es el arte. Por supuesto, el período del entendimiento ilustrado practicó también el arte, pero de modo muy prosaico, como podemos ver en Schiller mismo, quien tomó su punto de partida de este período, pero luego, dada la necesidad de razón, de fantasía y de pasión ya no satisfecha por el entendimiento, sintió el vivo anhelo de arte en general y, más precisamente, del arte clásico de los griegos y de sus dioses y concepción del mundo. De esta nostalgia rechazada por la abstracción del pensamiento de su tiempo nació el mencionado poema. Según la redacción original del poema, la actitud de Schiller hacia el cristianismo es totalmente polémica, luego suavizó la dureza, pues sólo estaba dirigida contra la visión del entendimiento de la Ilustración, que en tiempos posteriores comenzó a perder su hegemonía. Empieza elogiando favorablemente la concepción griega, para la que toda la naturaleza estaba animada y llena de dioses, luego pasa al presente y su prosaica concepción de las leyes naturales y de la posición del hombre respecto a Dios,

diciendo:

Este triste silencio,
¿me anunciará a mi creador?
Sombrío como él mismo es su velo,
mi renuncia lo que puede celebrarlo[387]

Por supuesto, la renuncia constituye en el cristianismo un momento esencial, pero sólo en la representación** monástica exige del hombre matar en sí el ánimo, el sentimiento, los llamados impulsos de la naturaleza, no incorporarse al mundo ético, racional, efectivamente real, la familia, el Estado, lo mismo que la Ilustración y su deísmo, que alega que Dios es incognoscible, le imponen al hombre la suprema renuncia, la renuncia de no saber de Dios, de no concebirlo. Según la concepción verdaderamente cristiana, la renuncia es por el contrario sólo el momento de la mediación, el punto de tránsito en que lo meramente natural, sensible y finito en general abandona su inadecuación para permitirle al espíritu llegar a la superior libertad y reconciliación consigo mismo, una libertad y una dicha que los griegos no conocieron. No puede entonces hablarse en el cristianismo de la celebración del Dios solitario, de su mera separación y desligamiento del mundo desdivinizado, pues precisamente a esa libertad espiritual y a esa reconciliación del espíritu les es inmanente Dios, y, considerada por este lado, es de todo punto falsa la célebre frase de Schiller:

Cuando los dioses eran más humanos,
los hombres eran más divinos.

Como más importante debemos por tanto subrayar la alteración posterior de la conclusión, en la que se dice de los dioses griegos:

Sustraídos al flujo temporal planean,
a salvo sobre la colina del Pindo;
lo que inmortal debe vivir en el canto,
en la vida debe perecer.

Queda con esto totalmente ratificado lo que ya más arriba hemos señalado: los dioses griegos no tenían su sede más que en la representación* y la fantasía, no podían ni mantener su lugar en la realidad efectiva de la vida ni darle al espíritu finito su satisfacción última.

De manera diferente atacaba Parny, llamado por sus logradas elegías el Tíbulo francés, al cristianismo en su extenso poema de diez cantos, una especie de epopeya, *La guerre des dieux*[388], a fin de ridiculizar las representaciones* cristianas mediante la broma y la comicidad, con ingenio abiertamente frívolo, pero con humor y espíritu. Pero estas chanzas no deben pasar de la ligereza desenfrenada, y de la licenciosidad no debe hacerse santidad y suprema excelencia, como en la época de la *Lucinda*[389] de Friedrich von Schlegel. En aquel poema María salía en efecto muy mal librada, los monjes, dominicos, franciscanos, etc., se dejan seducir por el vino y las bacantes, así como las monjas por los faunos, y sucede de todo. Pero los dioses del mundo antiguo son finalmente derrotados, retirándose del Olimpo al Parnaso.

Goethe por último, en su *Novia de Corinto*[390], describió de modo más profundo en un cuadro viviente la proscripción del amor, no tanto según el verdadero principio del cristianismo como según la mal entendida exigencia de renuncia y sacrificio, pues a este falso ascetismo que quiere condenar la determinación de la mujer a ser esposa y mantener el celibato a la fuerza como algo más santo que el matrimonio, contrapone los sentimientos naturales del

hombre. Así como en Schiller hallamos la contraposición entre la fantasía griega y las abstracciones intelectivas de la Ilustración moderna, así vemos aquí enfrentada la justificación ético-sensible griega respecto al amor y al matrimonio a representaciones* que no han pertenecido más que a una perspectiva unilateral, no verdadera, de la religión cristiana. Con gran arte se le da al todo un tono horripilante, primordialmente porque no queda claro si se trata de una doncella efectivamente real o muerta, viva o espectral, e igualmente es de todo punto magistral en la métrica la mezcla de la frivolidad con la solemnidad, que aumenta proporcionalmente en horror.

c) Disolución del arte clásico en su propio dominio

Pero, ahora bien, antes de intentar conocer en su profundidad la nueva forma artística, cuya oposición a la antigua no pertenece al curso del desarrollo artístico tal como aquí tenemos que considerarlo en sus momentos esenciales, primero debemos llevar a la intuición en su figura más precisa aquella transición que se produce en el arte antiguo mismo. El principio de esta transición reside en el hecho de que el espíritu, cuya individualidad hasta ahora era intuida como en consonancia con las verdaderas sustancias de la naturaleza y del ser-ahí humano, y que, según su propio vivir, querer y obrar, se sabía y encontraba en esta consonancia, ahora comienza a retraerse a la infinitud de lo interno, pero, en vez de la verdadera infinitud, sólo alcanza un retorno a sí formal y él mismo todavía finito.

Si examinamos más atentamente las circunstancias concretas que corresponden al principio mencionado, ya vimos que los dioses griegos tenían como su contenido las

sustancias de la vida y la acción humanas efectivamente reales. Ahora bien, además de la intuición de los dioses, la suprema determinación, el interés universal y el fin del ser-ahí se daban al mismo tiempo como algo existente. Así como a la figura artística espiritual griega le era esencial aparecer también como exterior y efectivamente real, así también la determinación espiritual absoluta del hombre se ha elaborado en una efectividad real fenoménica, con cuya sustancia y universalidad exige el individuo estar en consonancia. Este fin supremo era en Grecia la vida del Estado, la ciudadanía y su eticidad y vivo patriotismo. Aparte de este interés, no había ninguno superior, más verdadero. Pero, ahora bien, la vida del Estado en cuanto fenómeno mundano y exterior, así como las circunstancias de la realidad efectiva mundana en general, son presa de la caducidad. No es difícil mostrar que un Estado con tal clase de libertad, tan inmediatamente idéntica para todos los ciudadanos, que como tales tienen ya en sus manos la suprema actividad en todos los asuntos públicos, no puede ser sino pequeño y débil, y bien debe destruirse por sí mismo, bien es destrozado exteriormente en el curso de la historia universal. Pues en esta fusión inmediata del individuo con la universalidad de la vida del Estado, por una parte la peculiaridad subjetiva y su particularidad privada no han visto todavía reconocidos sus derechos y no ha lugar a un desarrollo inocuo para el todo. Pero en cuanto diferente de lo sustancial en que no son asumidos, siguen siendo el egoísmo limitado, natural, que ahora sigue para sí su propio camino, persigue sus intereses divergentes del verdadero interés del todo y se convierte por tanto en la ruina del Estado mismo, la fuerza para contraponerse al cual consigue finalmente. Por otra parte, dentro de esta libertad misma despierta la necesidad de una libertad superior del sujeto en sí mismo, el cual pretende ser libre no sólo en el Estado en

cuanto todo sustancial, no sólo en las costumbres y la legalidad dadas, sino en lo suyo interno propio, en la medida en que quiere generar y llevar a reconocimiento a partir de sí mismo en su saber subjetivo lo bueno y justo. El sujeto aspira a la consciencia de ser sustancial en sí mismo en cuanto sujeto, y por tanto en esa libertad surge una nueva discordia entre el fin para el Estado y el fin para sí mismo en cuanto individuo en sí libre. Una tal oposición se inició ya en tiempos de Sócrates, mientras que por otro lado la vanidad, el egoísmo y el desenfreno de la democracia y de la demagogia trastornaron el Estado efectivamente real de tal modo que hombres como Jenofonte y Platón sintieron disgusto por las circunstancias de su patria, en la cual el cuidado de los asuntos generales se hallaba en manos egoístas y frívolas.

Por eso el espíritu de la transición estriba ante todo en la escisión en general entre lo espiritual para sí autónomo y el ser-ahí exterior. Lo espiritual, en esta separación de su realidad, en la cual ya no se reencuentra, es por consiguiente lo abstractamente espiritual, pero no el dios uno oriental, sino, por el contrario, el sujeto efectivamente real que se sabe, el cual produce y retiene todo lo universal del pensamiento, lo verdadero, lo bueno, la costumbre, en su interioridad subjetiva, y no tiene en ésta el saber de una realidad efectiva dada, sino sus propios pensamientos y convicciones. Esta relación, en la medida en que se queda en la oposición y contrapone los lados de la misma entre sí como meramente opuestos, sería de naturaleza enteramente prosaica. Pero en esta fase no llega todavía a esta prosa. En efecto, por una parte se da ciertamente una consciencia que quiere, en cuanto firme en sí, el bien, que se representa* el cumplimiento de sus aspiraciones, la realidad de su concepto, en la virtud de su*ánimo tanto como en los antiguos dioses, costumbres y leyes; pero, al mismo tiempo, está irritada contra el ser-ahí en

cuanto presente, contra la vida política efectivamente real de su tiempo, la disolución de la mentalidad antigua, del patriotismo anterior y de la sabiduría del Estado, y por tanto está, por supuesto, en la oposición entre lo interno subjetivo y la realidad externa. Pues en lo interno suyo propio no goza de su plena satisfacción en esas meras representaciones* de la verdadera eticidad, y se dirige por tanto a lo externo, con lo que se relaciona negativa, hostilmente, con el fin de alterarlo. Como queda dicho, por una parte se da en consecuencia, por supuesto, un contenido interno, que, expresándose determinada y firmemente, tiene al mismo tiempo que ver con un mundo previo, contradictorio con ese contenido, y que asume la tarea de describir esta realidad efectiva con los rasgos de su corrupción contrapuesta a lo bueno y verdadero; pero, por otra parte, esta oposición encuentra todavía su solución en el arte mismo. Pues surge una nueva forma artística en la que la lucha de la oposición no la conduce el pensamiento ni se queda en la escisión, sino que la realidad efectiva es llevada a representación** en la insensatez de su corrupción misma, de *tal* modo que se destruye en sí misma, para que, precisamente en esta autodestrucción de lo justo, pueda lo verdadero mostrarse, por reflejo, como potencia firme, permanente, y no le sea dejada al aspecto de la insensatez y la sinrazón la fuerza de una *oposición* directa a lo en sí verdadero. De esta índole es la comicidad, tal como, entre los griegos, Aristófanes, refiriéndose al ámbito más esencial de la realidad efectiva de su tiempo, la practicó sin ira, con puro, sereno regocijo.

3. La sátira

Pero esta solución todavía conforme al arte la vemos igualmente desaparecer por el hecho de que la antítesis persiste en la forma de la oposición misma y por tanto, en lugar de la reconciliación poética, comporta una relación prosaica entre ambos lados por la que la forma artística clásica aparece como superada, pues hace que desaparezcan tanto los dioses plásticos como el bello mundo humano. Ahora bien, aquí tenemos al punto que buscar la forma artística que pueda en esta transición colocarse todavía en un modo de configuración superior y realizar efectivamente aquélla. Como punto de llegada del arte simbólico encontrábamos igualmente la separación de la figura como tal de su significado en una diversidad de formas: en la comparación, la fábula, la parábola, el enigma, etc. Ahora bien, si la misma separación constituye también en este lugar el fundamento de la disolución del ideal, surge la pregunta por la diferencia entre la actual clase de transición y la anterior. La diferencia es la siguiente.

a) Diferencia entre la disolución del arte clásico y la del simbólico

Ciertamente en la forma artística propiamente hablando simbólica y comparativa la figura y el significado son de suyo recíprocamente extraños, no obstante su afinidad y referencia; pero no están en una relación negativa, sino amistosa, pues precisamente se evidencian como fundamento de su asociación y comparación las cualidades y rasgos iguales o análogos en ambos lados. Su permanente separación y extrañeza dentro de tal unión no es de índole *hostil* respecto a los lados escindidos, ni por tanto se ha descompuesto una amalgama en y para sí estrecha. El ideal del arte clásico deriva

por el contrario de la perfecta fusión entre significado y figura, entre la individualidad espiritual interna y su corporeidad, y, por consiguiente, si los *lados* ensamblados en tal perfecta unidad se desligan uno del otro, esto sólo sucede porque ya no pueden avenirse y deben pasar de su pacífica reconciliación a la incompatibilidad y la hostilidad.

b) La sátira

Más aún, con esta forma de relación, a diferencia de lo simbólico, también se ha alterado el contenido de los *lados* que ahora se contraponen. Pues en la forma artística simbólica son más o menos abstracciones, pensamientos generales, o bien determinadas máximas en forma de universalidades de la reflexión, los que, por medio de la figura artística simbólica, cobran una sensibilización alusiva; por el contrario, en la forma que se hace valer en esta transición al arte romántico el contenido es ciertamente de análoga abstracción de pensamientos, actitudes y máximas del entendimiento generales; pero no son estas abstracciones como tales, sino su ser-ahí en la consciencia *subjetiva* y en la autoconsciencia volcada sobre sí, lo que ofrece el contenido para uno de los lados de la oposición. Pues el primer postulado de esta fase intermedia consiste en que lo espiritual que ha alcanzado el ideal emerja autónomamente para sí. Ya en el arte clásico era lo principal la individualidad espiritual, aunque por el lado de su realidad permaneciera reconciliada con su ser-ahí inmediato. Ahora se trata de la representación** de una subjetividad que intenta lograr el dominio de la figura ya no adecuada a ella y de la realidad externa en general. Con ello el mundo espiritual deviene para sí libre; se ha sustraído a lo sensible y aparece por tanto, con

este retraimiento a sí, como sujeto autoconsciente que sólo se satisface en su interioridad. Pero este sujeto que repele la exterioridad no es todavía, según su aspecto espiritual, la verdadera totalidad que tiene como su contenido lo absoluto en forma de espiritualidad autoconsciente, sino que, en cuanto afectado por la oposición a lo efectivamente real, es una subjetividad meramente abstracta, finita, insatisfecha. Frente a ella se halla una realidad efectiva igualmente finita que ahora deviene también por su parte libre, pero que, precisamente por eso, porque lo verdaderamente espiritual ha vuelto de ella a lo interno y ya no quiere ni puede reencontrarse en ella, aparece como una realidad efectiva desdivinizada y un ser-ahí corrupto. De este modo lleva el arte ahora un espíritu pensante, un sujeto que estriba en sí como sujeto en abstracta sabiduría con el saber y el querer del bien y de la virtud, a una hostil oposición a la corrupción de su presente. Lo irresuelto de esta oposición en que interior y exterior permanecen en firme disarmonía constituye lo prosaico de la relación entre ambos lados. Un espíritu noble, un ánimo virtuoso al que le resulta negada la realización de su consciencia en un mundo de vicio e insensatez, se vuelve con apasionada indignación o más sutil ingenio y más gélida amargura contra el ser-ahí que tiene ante sí, y se enoja o se burla del mundo que contradice directamente su idea abstracta de virtud y verdad.

La forma artística que esta figura de la prorrumpiente oposición entre la subjetividad finita y la exterioridad degenerada adopta es la *sátira*, a la que las teorías al uso nunca han sabido hacer justicia, porque siempre se han quedado perplejas a la hora de asignarle un lugar. Pues la sátira no tiene nada de épico ni tampoco forma propiamente hablando parte de la lírica, en cuanto que en lo satírico no se expresa el sentimiento del ánimo, sino lo universal de lo

bueno y en sí necesario que, ciertamente mezclado con particularidad subjetiva, aparece como virtuosidad particular de este o aquel sujeto, pero no se goza en la belleza libre, sin obstáculos, de la representación*, ni exhala este goce, sino que mantiene malhumoradamente el desacuerdo entre la propia subjetividad y sus principios abstractos por una parte, y la realidad empírica por otra, y no produce por tanto ni verdadera poesía ni verdaderas obras de arte. Por eso el punto de vista satírico no ha de concebirse a partir de esos géneros poéticos, sino que debe aprehenderse más generalmente como esta forma de transición del ideal clásico.

c) El mundo romano como terreno de la sátira

Ahora bien, puesto que la disolución del ideal, prosaica según su contenido, es lo que se revela en lo satírico, el terreno efectivamente real para esto no tenemos que buscarlo en Grecia, la tierra de la belleza. En la forma que acabamos de describir, la sátira pertenece peculiarmente a los romanos. El espíritu del mundo romano es el dominio de la abstracción, de la ley muerta, la destrucción de la belleza y la serena costumbre, del arrinconamiento de la familia como la eticidad inmediata, natural, en suma el sacrificio de la individualidad, que se entrega al Estado y encuentra su flemática dignidad y satisfacción intelectiva en la obediencia a la ley abstracta. El principio de esta virtud política, cuya fría aspereza se somete en lo externo a toda la individualidad étnica, mientras que en lo interno el derecho formal se desarrolla hasta la perfección con análoga acritud, es lo opuesto al verdadero arte. Por eso en Roma tampoco encontramos un arte bello, libre y grande. La escultura y la pintura, la poesía épica, lírica y dramática los romanos las recibieron y aprendieron de los griegos. Es digno

de resaltar el hecho de que lo que puede considerarse como autóctono de los romanos son las farsas cómicas, los fesceninos y las atelanas, mientras que las comedias, más elaboradas, incluso las de Plauto, y también las de Terencio, fueron tomadas prestadas de los griegos y eran cosa más de imitación que de producción autónoma. También Ennio bebió ya de fuentes griegas e hizo prosaica la mitología. De los romanos sólo son peculiares todos los géneros artísticos prosaicos en su principio, p. ej., el poema didáctico, particularmente cuando tiene contenido moral y sólo desde fuera da a sus reflexiones generales el adorno del metro, de las imágenes, de los símiles y de una dicción retóricamente bella; pero ante todo la sátira. El espíritu de un virtuoso disgusto a propósito del mundo circundante es el que se esfuerza por destacar, en parte en declamaciones hueras. Esta forma artística en sí misma prosaica sólo puede devenir más poética en la medida en que nos presente la figura corrupta de la realidad efectiva de tal modo que esta corrupción se derrumbe por su propia insensatez; tal como Horacio, p. ej., quien como lírico se empapó por entero de la forma artística y el modo de hacer griegos, bosqueja en sus epístolas y sátiras, en las que más peculiar es, una viva imagen de las costumbres de su tiempo, pues nos describe insensateces que se destruyen a sí mismas por la impericia de sus medios. Pero tampoco es ésta más que una diversión ciertamente exquisita y refinada, pero no precisamente poética, que se contenta con ridiculizar lo que está mal. En otros, por el contrario, la representación* abstracta de lo justo y de la virtud se contrapone directamente a los vicios, y aquí son el disgusto, el enojo, la cólera y el odio lo que ora se explaya como abstracta perorata sobre la virtud y la sabiduría, ora, con la indignación de un alma más noble, se lanza amargamente contra la corrupción y el servilismo de los tiempos, o bien erige contra los vicios contemporáneos la

imagen de las antiguas costumbres, de la antigua libertad, de las virtudes de una circunstancia pasada del mundo totalmente distinta, sin verdadera esperanza o fe, pero al desmoronamiento, las vicisitudes, la miseria y el peligro de un presente ignominioso no tiene nada que oponer más que la ecuanimidad estoica y la impavidez interna de una actitud del ánimo virtuosa. Esta insatisfacción da en parte también el mismo tono a la historiografía y la filosofía romanas. Salustio debe arremeter contra la corrupción de las costumbres, a lo que él mismo no había permanecido ajeno; Livio, pese a su elegancia retórica, busca consuelo y satisfacción en la descripción de los días del pasado; y sobre todo es Tácito quien, con despecho tan colosal como profundo, sin frialdad en la declamación, denuncia colérico los males de su tiempo con aguda intuitividad. Entre los satíricos, particularmente Persio, más amargo que Juvenal, es de gran acritud. Luego vemos finalmente al sirio griego Luciano volverse con serena ligereza contra todo, héroes, filósofos y dioses, y primordialmente denigrar a los antiguos dioses griegos por su humanidad e individualidad. Pero a menudo se queda verbosamente en la mera exterioridad de las figuras divinas y de sus acciones, y con ello se hace particularmente aburrido para nosotros. Pues por una parte nosotros, según nuestras creencias, estamos bien predispuestos hacia lo que él quería destruir, por otra sabemos que estos rasgos de los dioses, considerados desde el punto de vista de la belleza, tienen, pese a sus chanzas y sus escarnios, su validez eterna.

Hoy en día las sátiras no tienen éxito. Cotta[391] y Goethe han propuesto las sátiras como tema de concurso; pero no se ha presentado ningún poema de este género. Hacen falta para ello firmes principios con los que el presente esté en contradicción, una sabiduría que resulte abstracta, una virtud que con inflexible energía persevere en sí misma y pueda por

supuesto ponerse en contraste con la realidad efectiva, pero no llevar a cabo la auténtica disolución poética de lo falso y repugnante ni la auténtica reconciliación en lo verdadero.

Pero el arte no puede quedarse en esta escisión entre la abstracta actitud interna y la objetividad externa sin abandonar su propio principio. Lo subjetivo debe concebirse como lo en sí mismo infinito y que es en y para sí, lo cual, aunque no deja subsistir la realidad efectiva finita como lo verdadero, sin embargo no se comporta con ésta negativamente en la mera oposición, sino que procede igualmente a la reconciliación y sólo en esta actividad accede a representación** como la subjetividad absoluta, frente a los individuos ideales de la forma artística clásica.

Tercera sección
La forma artística romántica

Introducción:
DE LO ROMÁNTICO EN GENERAL

La forma del arte romántico se determina, como hasta aquí siempre ha sido el caso en nuestra consideración, por el concepto interno del contenido que el arte está llamado a representar**, y en primer lugar debemos por tanto tratar de clarificar el principio peculiar del nuevo contenido, que ahora entra en la consciencia como el contenido absoluto de la verdad para una nueva concepción del mundo y de la configuración artística[392].

En la fase *inicial* del arte el impulso de la fantasía consistía en la elevación desde la naturaleza a la espiritualidad. Pero este esfuerzo se quedaba solamente en una búsqueda del espíritu, el cual por consiguiente, en la medida en que todavía no ofrecía el contenido apropiado para el arte, tampoco podía hacerse valer más que como forma exterior para los significados naturales o las abstracciones carentes de subjetividad de lo interno sustancial que constituían el centro propiamente dicho.

Lo inverso hallábamos, *en segundo lugar*, en el arte clásico. Aquí la espiritualidad, aunque sólo podía abrirse paso para sí misma mediante la superación de los significados naturales, es la base y el principio del contenido [mientras que] el fenómeno natural en lo corpóreo y sensible [constituye] la forma externa. No obstante, esta forma ya no era, como en la

primera fase, sólo superficial, indeterminada e impermeable a su contenido, sino que la perfección del arte alcanzaba precisamente su cima por el hecho de que lo espiritual atravesaba completamente su manifestación externa, idealizaba lo natural en esta bella unión y hacía de ello la realidad adecuada del espíritu en su individualidad sustancial misma. Por eso el arte clásico se convertía en la representación** conforme a concepto del ideal, en la perfección del reino de la belleza. Nada puede ser ni devenir más bello.

Sin embargo, sí hay algo superior a la apariencia bella del espíritu en su inmediata forma sensible, aunque creada por el espíritu como adecuada a él. Pues esta unión que se consuma en el elemento de lo externo y hace por tanto de la realidad sensible el ser-ahí adecuado contrasta a su vez igualmente con el verdadero concepto del espíritu y lo hace retroceder de su reconciliación en lo corpóreo a sí mismo, a la reconciliación de sí en sí mismo. La simple, compacta totalidad del ideal se disuelve y disgrega en la doble totalidad de lo subjetivo que es en sí mismo y de la apariencia externa, para permitir que el espíritu alcance mediante esta separación la más profunda reconciliación en su propio elemento de lo interno. El espíritu, que tiene como principio la adecuación de sí consigo, la unidad de su concepto y su realidad, sólo puede encontrar su ser-ahí correspondiente en su propio mundo espiritual, nativo, del sentimiento, del ánimo, en suma, de la interioridad. Con ello llega al espíritu a la consciencia de tener lo otro a sí, su existencia, como espíritu en él mismo, y sólo así gozar de su infinitud y libertad.

1. El principio de la subjetividad interna

Esta elevación del espíritu *a si* por la que obtiene en sí mismo su objetividad, que si no debería buscar en lo exterior y sensible del ser-ahí, y se siente y sabe en esta unidad consigo mismo, constituye el principio fundamental del arte romántico. Ahora bien, con esto se vincula al punto la necesaria determinación de que para esta última fase artística la belleza del ideal clásico, y por tanto la belleza en su figura más propia y en su contenido más adecuado, ya no es algo último. Pues en la fase del arte romántico el espíritu sabe que su verdad no consiste en volcarse en la corporeidad; por el contrario, sólo deviene cierto de su verdad por el hecho de que se retira de lo externo a su intimidad consigo y pone la realidad externa como un ser-ahí no adecuado a él. Por tanto, aunque este nuevo contenido comprende en sí la tarea de hacerse *bello*, sin embargo la belleza, en el sentido en que hasta aquí se ha tomado, le resulta algo subordinado y se convierte en la belleza *espiritual* de lo en y para sí interno como la subjetividad espiritual en sí infinita.

Pero, ahora bien, para que el espíritu alcance su infinitud, debe igualmente elevarse de la personalidad meramente formal y *finita* a lo *absoluto*, es decir, lo espiritual debe llevarse a representación** como sujeto lleno de lo sin más sustancial y que en esto se sabe y quiere a sí mismo. A la inversa, lo sustancial, lo verdadero, no debe por tanto concebirse como un mero más allá de la humanidad ni eliminarse el antropomorfismo de la concepción griega, sino que, en cuanto subjetividad efectivamente real, debe hacerse de lo humano el principio, y sólo así, como ya antes vimos, perfeccionarse lo antropomórfico.

2. Los momentos más precisos del

contenido y de la forma de lo romántico

Ahora bien, de los más precisos momentos implícitos en esta determinación fundamental tenemos que desarrollar en general tanto la esfera de los objetos como la forma cuya figura alterada está condicionada por el nuevo contenido del arte romántico.

El verdadero contenido de lo romántico es la interioridad absoluta, la forma correspondiente la subjetividad espiritual en cuanto aprehensión de su autonomía y libertad. Esto dentro de sí infinito y en y para sí universal es la negatividad absoluta de todo lo particular, la simple unidad consigo, que ha devorado[393] toda exterioridad recíproca, todos los procesos de la naturaleza y su ciclo de nacimiento, muerte y resurgimiento, toda la limitación del ser-ahí espiritual, y ha disuelto todos los dioses particulares en la pura identidad infinita consigo. En este panteón están todos los dioses destronados, la llama de la subjetividad los ha destruido, y en vez del politeísmo plástico, ahora el arte sólo conoce *un* Dios, *un* espíritu, *una* autonomía absoluta, que, en cuanto absoluto saber y querer de sí mismo, permanece en libre unidad consigo y ya no se descompone en aquellos caracteres y funciones particulares cuya única cohesión era la coerción de una oscura necesidad. La subjetividad absoluta como tal, sin embargo, se le escaparía al arte y sólo sería accesible al pensamiento si, para ser subjetividad *efectivamente real*, conforme a su concepto, no penetrase también en el ser-ahí externo y se retirase a sí de esta realidad. Este momento de la realidad efectiva pertenece a lo absoluto porque lo absoluto, en cuanto negatividad infinita, como resultado de su actividad se tiene a sí mismo como simple unidad del saber consigo y, por tanto, como *inmediatez*. Debido a esta

existencia también inmediata que está fundamentada en lo absoluto mismo, esto se evidencia no como el celoso Dios uno que sólo supera lo natural y el ser-ahí humano finito sin configurarse con ello esta manifestación como subjetividad divina efectivamente real sino que lo verdaderamente absoluto se abre y cobra por tanto un aspecto por el que deviene aprehensible y representable** también para el arte.

Pero el ser-ahí de Dios no es lo natural y sensible como tal, sino lo sensible llevado a insensibilidad, a subjetividad espiritual, que, en vez de perder en su manifestación externa la certeza de sí como lo absoluto, sólo precisamente a través de su realidad alcanza la actual certeza efectivamente real. Dios en su verdad no es por tanto un mero ideal engendrado por la fantasía, sino que se sitúa en medio de la finitud y la contingencia externa del ser-ahí, y se sabe sin embargo en ella como sujeto divino que permanece en sí infinito y hace para *sí* esta infinitud. Así, puesto que la manifestación de Dios es el sujeto efectivamente real, el arte ahora tiene el superior derecho a utilizar la figura humana y el modo de la exterioridad en general como expresión de lo absoluto, aunque la nueva tarea del arte sólo puede consistir en llevar a intuición en esta figura, no el abismamiento de lo interno en la corporeidad externa, sino, a la inversa, el repliegue de lo interno a sí, la consciencia espiritual de Dios en el sujeto. Los distintos momentos que constituyen la totalidad de esta concepción del mundo como totalidad de la verdad misma encuentran por consiguiente ahora su manifestación en el hombre de *tal* manera que ni el contenido ni la forma son ofrecidos ni por lo natural como tal, como sol, cielo, estrellas, etc., ni por el divino circulo griego de la belleza, ni por los héroes externos en el terreno de la eticidad familiar y la vida política; sino que el sujeto efectivamente real, singular, en su vitalidad interna, es lo que adquiere el valor infinito, pues sólo

en él se despliegan y compendian en el ser-ahí los eternos momentos de la verdad absoluta, que sólo como espíritu es efectivamente real.

Si comparamos esta determinación del arte romántico con la tarea del clásico, tal como de modo sumamente adecuado la cumplió la escultura griega, la figura divina plástica no expresa el movimiento y la actividad del espíritu que de su realidad corpórea ha ido a sí y penetrado hasta el ser-para-sí interior. Lo alterable y contingente de la individualidad empírica está ciertamente cancelado en aquellas excelsas imágenes de los dioses; pero lo que a éstas les falta es la realidad efectiva de la subjetividad que es para sí en el saberse y quererse a sí misma. Esta carencia se muestra exteriormente en el hecho de que a las figuras escultóricas les falta la expresión del alma simple, la luz de la mirada. Las obras supremas de la bella escultura son ciegas, lo interno suyo no mira desde ellas como interioridad que se sabe en esta concentración espiritual que revela el ojo. Esta luz del alma no emana de ellas y pertenece al espectador, que no puede mirar las figuras alma a alma, ojo a ojo. Pero el Dios del arte romántico aparece viendo, sabiéndose, interiormente subjetivo y abriendo lo interno suyo a lo interno. Pues la negatividad infinita, el replegarse de lo espiritual a sí, supera la dispersión de lo corpóreo; la subjetividad es la luz espiritual que brilla en sí misma, en su lugar antes oscuro, y mientras que la luz natural sólo puede iluminar un objeto, ella misma se es este suelo y objeto en que brilla y al que sabe como sí misma. Pero, ahora bien, puesto que esto absolutamente interno se expresa al mismo tiempo en su ser-ahí efectivamente real como modo de apariencia humano, y lo humano está en conexión con todo el mundo, se asocia aquí al mismo tiempo una amplia multiplicidad tanto de lo espiritualmente subjetivo como también de lo externo a que

el espíritu se refiere como a lo suyo.

La realidad efectiva así configurada de la subjetividad absoluta puede tener las siguientes formas de contenido y apariencia:

a) El primer punto de partida debemos extraerlo de lo absoluto mismo, que como espíritu efectivamente real[394] se da un ser-ahí, se sabe y activa. Aquí la figura humana es representada** de tal modo que inmediatamente es sabida como teniendo en sí lo divino. El hombre no aparece como hombre de carácter meramente humano, de pasión limitada, fines y logros finitos, o como en la mera consciencia *de* Dios, sino como único y universal Dios mismo que se sabe, en cuya vida y pasión, nacimiento, muerte y resurrección se revela ahora también para la consciencia finita lo que es el espíritu, lo que es lo eterno e infinito según su verdad. El arte romántico representa** este contenido tanto en la historia de Cristo, de su madre, de sus discípulos, como también de todos aquellos en que opera el Espíritu Santo y está dada la entera divinidad. Pues, en la medida en que lo que aparece en el ser-ahí humano es Dios, lo igualmente universal en sí, esta realidad no está limitada al ser-ahí singular inmediato en la figura de Cristo, sino que se despliega en toda la humanidad, en la que el espíritu de Dios se hace presente y permanece en unidad consigo mismo en esta realidad efectiva. La extensión de este autointuirse, de este ser-dentro-de-sí y consigo del espíritu es la paz, el estar-reconciliado del espíritu consigo en su objetividad; un mundo divino, un reino de Dios, en el que lo divino, que de suyo tiene como su concepto la reconciliación con su realidad, se consuma en esta reconciliación y es por tanto para sí mismo.

b) Pero, ahora bien, por mucho que también esta identificación se muestre fundada en la esencia de lo absoluto

mismo, no es, en cuanto libertad e infinitud espirituales, una reconciliación inmediatamente dada de suyo en la realidad efectiva mundana, natural y espiritual, sino que, por el contrario, se consuma sólo como la elevación del espíritu desde la finitud de su ser-ahí inmediato a su verdad. Contribuye a ello el hecho de que el espíritu, para obtener su totalidad y libertad, se separa de sí y se contrapone como finitud de la naturaleza y del espíritu a sí mismo como lo en sí infinito. A la inversa, con este desgarramiento está conectada la necesidad de pasar de este aislamiento de sí mismo, dentro del cual lo finito y natural, la inmediatez del ser-ahí, el corazón natural, está determinado como lo negativo, malo, malvado, sólo mediante la derrota de esta nulidad, al reino de la verdad y la satisfacción. Por eso la reconciliación espiritual no ha de concebirse y representarse** más que como una actividad, un movimiento del espíritu, como un proceso en cuyo transcurso surgen una agonía y una lucha, y aparecen como momento esencial el dolor, la muerte, la penosa sensación de nulidad, el tormento del espíritu y de la corporeidad. Pues, así como Dios en primer lugar segrega de sí la realidad efectiva finita, así también recibe el hombre finito, que parte de sí fuera del reino divino, la tarea de elevarse hasta Dios, desligarse de lo finito, cancelar la nulidad y convertirse, mediante esta mortificación de su realidad efectiva inmediata, en lo que Dios, en su manifestación como hombre, ha hecho objetivo como la verdadera realidad efectiva. El dolor infinito de este sacrificio de la subjetividad más propia, la pasión y muerte, más o menos excluidas de la representación** del arte clásico o que más bien aparecerían únicamente como sufrimiento natural, sólo en lo romántico adquieren su necesidad propiamente dicha. No se puede decir que entre los griegos se concibiera en su significado esencial. Ni lo natural como tal ni la inmediatez del espíritu en su

unidad con la corporeidad valían para ellos como algo en sí mismo negativo, y la muerte no era para ellos por consiguiente más que un tránsito abstracto, sin pavor ni horridez, un cesar sin extraordinarias consecuencias ulteriores para el individuo en trance de muerte. Pero cuando la subjetividad en su ser-en-sí espiritual deviene de importancia infinita, entonces la negación que comporta la muerte es una negación de esto elevado e importante mismo, y, por tanto, temible, una extinción del alma, que, por ello excluida para siempre, como lo ello mismo en y para sí negativo, de toda dicha, absolutamente desdichada, puede encontrarse expuesta a la condenación eterna. La individualidad griega por el contrario, considerada como subjetividad espiritual, no se adscribe este valor, y puede por tanto rodear la muerte de serenas imágenes. Pues el hombre sólo teme por lo que le es de gran valor. Pero la vida no tiene para la consciencia este valor infinito más que cuando el sujeto, en cuanto espiritual, autoconsciente, se es la única realidad efectiva y debe entonces representarse* con justo temor a sí mismo como negativamente puesto por la muerte. Ahora bien, por otro lado, tampoco cobra la muerte para el arte clásico el significado *afirmativo* que adquiere en el arte romántico. Los griegos no se tomaban nada en serio lo que nosotros llamamos inmortalidad. Sólo para la posterior reflexión de la consciencia subjetiva en sí, en Sócrates, tiene la inmortalidad un sentido más profundo y satisface una necesidad más avanzada. Cuando Odiseo, p. ej. (*Odisea*, XI, vv. 428-491), estima a Aquiles en el submundo más afortunado que todos los anteriores y posteriores a él, pues, antaño honrado igual que los dioses, ahora es un soberano entre los muertos, Aquiles, como es sabido, aprecia en poco esta suerte y responde que Odiseo no debe pronunciar ninguna palabra de consuelo de la muerte; preferiría él ser un

siervo campesino y, él mismo pobre, servir a un hombre pobre a cambio de un salario, que señorear aquí entre todas las sombras de los muertos. En el arte romántico, por el contrario, la muerte es sólo una extinción del alma natural y de la subjetividad finita, una extinción que sólo negativamente se relaciona con lo en sí mismo negativo, supera lo nulo y por tanto media la liberación del espíritu de la finitud y escisión tanto como la reconciliación espiritual del sujeto con lo absoluto. Para los griegos únicamente la vida unida al ser-ahí natural, externo, mundano, era afirmativa, y por tanto la muerte la mera negación, la disolución de la realidad efectiva inmediata. Pero en la concepción romántica del mundo tiene el significado de la negatividad, esto es, de la negación de lo negativo, y muda por tanto igualmente en lo afirmativo como resurrección del espíritu de su mera naturalidad e inadecuada finitud. El dolor y la muerte de la subjetividad que se extingue se subvierte en el retorno a sí, en la satisfacción, felicidad y ese afirmativo ser-ahí reconciliado que el espíritu sólo puede lograr mediante la mortificación de su existencia negativa en la que tiene bloqueadas su verdad y su vitalidad propiamente dichas. Esta determinación fundamental no afecta por tanto sólo al hecho de que la muerte le sobreviene al hombre por el lado natural, sino que es un proceso por el que el espíritu, para vivir verdaderamente, debe pasar en sí mismo también independientemente de esta negación exterior.

c) El *tercer* aspecto de este mundo absoluto del espíritu lo forma el hombre, en la medida en que éste ni lleva a manifestación inmediatamente en sí mismo lo absoluto y *divino* como divino, ni representa** el proceso de elevación a Dios y de reconciliación con Dios, sino que se queda en su propia esfera humana. Aquí por tanto lo *finito* como tal constituye el contenido, tanto por el lado de los fines

espirituales, intereses mundanos, pasiones, conflictos, sufrimientos y alegrías, esperanzas y satisfacciones, como también por el lado de lo externo de la naturaleza y su reino y más singulares fenómenos. Pero para la concepción de este contenido se presenta una posición *doble*. Por una parte, en efecto, el espíritu, habiendo alcanzado la afirmación consigo, se difunde por este suelo como por un elemento él mismo justificado y satisfactorio del que él sólo destaca este carácter positivo y se deja reflejar a sí mismo en su afirmativa satisfacción e intimidad; pero, por otra parte, este mismo contenido es degradado a mera contingencia que no puede aspirar a ninguna validez autónoma, pues el espíritu no encuentra en ella su verdadero ser-ahí, y llega por tanto a unidad consigo sólo en cuanto disuelve para sí mismo esto finito del espíritu y de la naturaleza como finito y negativo.

*3. Relación del contenido con el modo de representación***

Ahora bien, por lo que finalmente respecta a la relación de todo este contenido con su modo de representación**,

a) el contenido del arte romántico, conforme a lo que más arriba hemos visto, aparece ante todo muy *restringido*, al menos por lo que a lo divino concierne. Pues, en primer lugar, como ya indicamos más arriba, la naturaleza está desdivinizada, el mar, la montaña y el valle, los ríos, las fuentes, el tiempo y la noche, así como los procesos naturales universales, han perdido su valor en relación con la representación** y el contenido de lo absoluto. Las formaciones naturales ya no son amplificadas simbólicamente; la determinación de que sus formas y

actividades serían susceptibles de ser rasgos de la divinidad les ha sido hurtada. Pues todas las grandes preguntas por el nacimiento del mundo, por el de qué, para qué, hacia qué de la naturaleza creada y de la humanidad, y todas las tentativas simbólicas y plásticas de resolver y representar** estos problemas, han desaparecido con la revelación de Dios en el espíritu; y también en lo espiritual el abigarrado, variopinto mundo se ha encerrado con sus caracteres, acciones, acontecimientos clásicamente configurados, en el punto focal *uno* de lo absoluto y de su eterna historia de redención. Todo el contenido se concentra por tanto en la interioridad del espíritu, en el sentimiento, la representación*, el ánimo que se afana por la unión con la verdad, busca y tiende a crear, a conservar lo divino en el sujeto, y ahora no está dispuesto a ejecutar tanto fines y empresas únicamente *en el mundo* por el mundo, como más bien tiene como única empresa la lucha interna del hombre en sí y la reconciliación con Dios, y sólo lleva a representación** la personalidad y su conservación, así como dispositivos con este fin. El heroísmo que por este lado puede surgir no es un heroísmo que dé leyes por sí mismo, establezca instituciones, cree y transforme circunstancias, sino un heroísmo del sometimiento, que ya lo tiene todo determinado y listo sobre sí y al que sólo le queda por consiguiente la tarea de regular lo temporal, de aplicar al mundo previo y hacer valer en lo temporal aquello superior, válido-en-y-para-sí. Pero, ahora bien, puesto que este contenido absoluto aparece comprimido en el punto del *ánimo subjetivo* y por tanto todo proceso es trasladado a lo interno humano, el ámbito del contenido es también por ello infinitamente *ampliado* a su vez. Se abre a una multiplicidad ilimitada. Pues aunque lo sustancial del ánimo lo constituye aquella historia objetiva, el sujeto la recorre sin embargo según todos los aspectos, representa** puntos singulares

suyos o bien a ella misma con rasgos humanos que van apareciendo de nuevo constantemente, y puede además transferir a sí toda la extensión de la naturaleza como entorno y lugar del espíritu, y utilizarla para el único gran fin. Por eso la historia del ánimo deviene infinitamente rica y puede configurarse del modo más variado en coyunturas y situaciones siempre cambiantes. Y si ahora el hombre sale de esta esfera absoluta y se pone a ocuparse de lo mundano, el círculo de intereses, fines y sentimientos deviene tanto más incalculable cuanto más profundo haya devenido en sí, conforme a este principio, el espíritu, y por tanto en su desarrollo se despliega en una plétora infinitamente espiritualizada de colisiones externas e internas, desgarramientos, gradaciones de la pasión, y en los más diversos estadios de las satisfacciones. Lo absoluto enteramente universal en sí, tal como en el hombre es consciente de sí mismo, constituye el contenido interno del arte romántico, y así su material inconmensurable es también toda la humanidad y el desarrollo conjunto de ésta.

b) Pero, ahora bien, el arte romántico *en cuanto arte* no produce este contenido, tal como éste era en gran parte el caso en la forma artística simbólica y sobre todo en la clásica y sus dioses ideales; como ya antes vimos, no es *en cuanto arte* la enseñanza *reveladora* que produce para la intuición el contenido de la verdad precisamente sólo en forma de arte, sino que el contenido está ya dado para sí, fuera del ámbito artístico, en la representación* y el sentimiento. En cuanto la consciencia universal de la verdad, la *religión* constituye aquí, en un grado enteramente diverso, el *presupuesto* esencial del arte, y también por el lado del modo externo de manifestación se presenta a la consciencia efectivamente real en realidad sensible como acontecimiento prosaico. Porque, puesto que el contenido de la revelación al *espíritu* es la eterna naturaleza

absoluta del espíritu que se desliga de lo natural como tal y lo *degrada*, con ello la manifestación en lo inmediato alcanza la posición por la que esto externo, en la medida en que subsiste y tiene ser-ahí, no resulta más que un mundo contingente del que lo absoluto se repliega a lo espiritual e interno, y sólo así deviene para sí mismo verdad. Por eso lo externo está considerado como un elemento indiferente en el que el espíritu no tiene ninguna confianza última ni ninguna permanencia. Cuanto menos digna de sí considera éste la figura de la realidad efectiva externa, tanto menos puede buscar su satisfacción en ella y encontrarse por la unión con ella reconciliado consigo mismo.

c) Conforme a este principio, en el arte romántico el modo de configuración efectivamente real no va por tanto esencialmente más allá, por el lado de la manifestación externa, de la realidad efectiva ordinaria propiamente dicha, y de ningún modo vacila en asumir en sí este ser-ahí real en su finita deficiencia y determinidad. Aquí ha desaparecido por tanto aquella belleza ideal que eleva a la intuición inmediata por encima de la temporalidad y las huellas de la caducidad, para poner la floreciente belleza de la existencia en el lugar de su de otro modo marchitada apariencia. El arte romántico ya no tiene como meta la libre vitalidad del ser-ahí en su infinita quietud y abismamiento del alma en lo corpóreo, ni esta *vida* como tal en su concepto más propio, sino que vuelve la espalda a este colmo de la belleza; entrelaza lo interno suyo también con la contingencia de la formación externa y concede un margen sin reservas a los marcados rasgos de lo feo.

Tenemos por tanto en lo romántico dos mundos, un reino espiritual que es en sí completo, el ánimo que se reconcilia en sí y curva la repetición, de otro modo rectilínea, del nacimiento, ocaso y renacimiento, en verdadero ciclo, en

retorno a sí, en la auténtica vida de Fénix del espíritu; por otro lado, el reino de lo exterior como tal, que, emancipado de la unión firmemente consistente con el espíritu, se convierte ahora en una realidad efectiva enteramente empírica de cuya figura el alma se despreocupa. En el arte clásico, el espíritu dominaba la apariencia empírica y la penetraba por completo, porque era en ésta donde debía recibir su completa realidad. Pero ahora lo interno es indiferente al modo de configuración del mundo inmediato, pues la inmediatez es indigna de la beatitud del alma en sí. Lo que aparece exteriormente ya no puede expresar la interioridad, y cuando sin embargo es todavía llamado a hacerlo, no recibe sino la tarea de patentizar que lo externo es el ser-ahí insatisfactorio y debe remitir a lo interno, al ánimo y al sentimiento, como al elemento esencial. Pero, ahora bien, precisamente por eso el arte romántico deja que la exterioridad se difunda también por su parte libremente para sí a su vez, y a este respecto permite a todo y cualquier material, hasta las flores, los árboles y los más comunes utensilios domésticos, entrar sin obstáculos en la representación** incluso con la contingencia natural del ser-ahí. Pero este contenido comporta al mismo tiempo la determinación de que, en cuanto material meramente exterior, es indiferente y vulgar, y sólo recibe su valor propiamente dicho cuando el ánimo se ha transferido a él y no debe expresar solamente lo interior, sino la *intimidad*, la cual, en vez de mezclarse con lo externo, aparece sólo en sí reconciliada consigo misma. Lo interno de esta relación, llevado así hasta el extremo, es la exteriorización carente de exterioridad, que, por así decir invisiblemente, sólo se percibe a sí misma, un sonar como tal, sin objetualidad ni figura, un flotar sobre las aguas, un resonar sobre un mundo que dentro y en sus heterogéneos fenómenos sólo puede asumir y reflejar

este ser-en-sí del alma.

Resumiendo por tanto en *una* palabra esta relación entre el contenido y la forma en lo romántico, donde se mantiene en su peculiaridad, podemos decir que el tono fundamental de lo romántico, precisamente porque el principio lo constituyen la universalidad siempre acrecentada y la infatigablemente laboriosa profundidad del ánimo, es *musical* y, con determinado contenido de la representación*, *lírico*. Por así decir, lo lírico es para el arte romántico el rasgo fundamental elemental, una nota pulsada también por la epopeya y el drama y que incluso exhalan las obras del arte figurativo como un hálito universal del ánimo, pues aquí espíritu y ánimo quieren hablar, a través de cada una de sus producciones, al espíritu y al ánimo.

4. Subdivisión

Ahora bien, por lo que finalmente respecta a la *subdivisión* que para la consideración evolutiva más precisa de este gran sector del arte debemos establecer, en su ramificación interna el concepto fundamental de lo romántico se descompone en los tres momentos siguientes.

La *primera* esfera la forma lo *religioso* como tal, en lo que el centro lo ofrece la historia de la redención, la vida, muerte y resurrección de Cristo. Como determinación capital se hace aquí valer la reversión, que el espíritu se vuelva negativamente contra su inmediatez y finitud, las venza y con esta liberación obtenga para sí mismo su infinitud y absoluta autonomía en su propio dominio.

De la divinidad del espíritu en sí tanto como de la elevación del hombre finito hasta Dios, esta autonomía pasa luego, *en*

segundo lugar, a la *mundanidad*. Aquí es ante todo el sujeto como tal el que ha devenido para sí mismo afirmativo y tiene como sustancia de su consciencia, lo mismo que como interés de su ser-ahí, las virtudes de esta subjetividad afirmativa, el honor, el amor, la fidelidad y valentía, los fines y deberes de la caballería romántica.

El contenido y la forma del *tercer* capítulo pueden en general designarse como la *autonomía formal del carácter*. Pues si la subjetividad ha logrado que la autonomía espiritual sea para sí lo esencial, ahora también el *contenido particular* con el que aquélla se funde como con lo suyo participará de la misma autonomía, que, sin embargo, puesto que no reside en la sustancialidad de su vida como en la esfera de la verdad religiosa que es en y para sí, sólo puede ser de índole formal. A la inversa, la figura de las coyunturas externas, de las situaciones y de la complicación de los acontecimientos deviene para sí libre y se lanza por tanto al aventurerismo arbitrario en todas direcciones. Por eso como punto final de lo romántico en general obtenemos la contingencia tanto de lo externo como de lo interno, y una disgregación de estos lados, con lo que el arte mismo se supera y muestra la necesidad para la consciencia de adquirir, para la aprehensión de lo verdadero, formas superiores a las que el arte está en condiciones de ofrecer.

1. La esfera religiosa del arte romántico

Puesto que en la representación** de la subjetividad absoluta en cuanto toda la verdad él arte romántico tiene como su contenido sustancial la unión del espíritu con su esencia, la satisfacción del ánimo, la reconciliación de Dios con el mundo y, por tanto, consigo, en esta fase el *ideal* parece estar por vez primera completamente a sus anchas. Pues la beatitud y la autonomía, la satisfacción, la quietud y la libertad eran lo que señalamos como determinación fundamental del ideal. Por supuesto, del concepto y la realidad del arte romántico no debemos excluir el ideal; éste, sin embargo, respecto al ideal clásico, adquiere una figura completamente alterada. Esta relación, aunque ya más arriba fue indicada en general, debemos aquí, al principio de todo, establecerla según su significado más concreto, para clarificar el tipo fundamental del modo romántico de representación** de lo absoluto. En el ideal clásico por una parte lo divino está limitado a la individualidad, por otra el alma y la beatitud de los dioses particulares están completamente efundidas por su figura corpórea; y en tercer lugar, puesto que el principio lo da la unidad carente de separación del individuo en sí y en la exterioridad de éste, no puede aparecer como momento esencial la negatividad de la escisión en sí, del dolor corporal y espiritual, del sacrificio, de la renuncia. Lo divino del arte clásico se disgrega ciertamente en un círculo de dioses, pero

no se parte en sí, como esencialidad universal y como subjetiva apariencia empírica singular, en figura humana y espíritu humano, y tampoco se enfrenta, como absoluto carente de apariencia, a un mundo del mal, del pecado y del error, con la tarea de llevar a reconciliación estas oposiciones y ser sólo en cuanto esta reconciliación lo verdaderamente real efectivamente y divino. El concepto de la subjetividad absoluta implica por el contrario la oposición entre la universalidad sustancial y la personalidad, una oposición cuya mediación consumada llena lo subjetivo con su sustancia y eleva lo sustancial a sujeto absoluto que se sabe y se quiere. Pero de la realidad efectiva de la subjetividad en cuanto espíritu forma parte, *en segundo lugar*, la oposición, más profunda, de un mundo finito a través de cuya superación como finito y reconciliación con lo absoluto hace de sí lo infinito para sí mismo su propia esencia mediante su propia actividad absoluta, y sólo así es espíritu absoluto. La apariencia de esta realidad efectiva en el terreno y con la figura del espíritu humano tiene por tanto respecto a su *belleza* una relación enteramente diferente que en el arte clásico. La belleza griega muestra lo interno de la individualidad espiritual enteramente conformado en su figura corpórea, en acciones y acontecimientos, enteramente expresado en lo externo y viviendo feliz en esto. Para la belleza romántica, por el contrario, es de todo punto necesario que el alma, aunque aparezca en la exterioridad, al mismo tiempo muestre haber vuelto de esta corporeidad a sí y vivir en sí misma. En esta fase por tanto lo corpóreo sólo puede expresar la interioridad del espíritu en la medida en que lleva a manifestación el hecho de que el alma no tiene su realidad efectiva congruente en esta existencia real, sino en ella misma. Por esta razón, la belleza ya no afectará ahora a la idealización de la figura objetiva, sino a la figura interior del

alma en sí misma; deviene una belleza de la intimidad, en cuanto modo y manera en que todo contenido se forma y desarrolla en lo interno del sujeto, sin mantener lo externo en esta compenetración con el espíritu. Ahora bien, puesto que con esto se ha perdido el interés por esclarecer el ser-ahí real en esta unidad clásica y se concentra en el fin opuesto, insuflarle a la figura interna de lo espiritual mismo una nueva belleza, el arte se despreocupa bastante de lo externo; lo asume inmediatamente como inmediatamente se lo encuentra, y deja por así decir que este lado se configure como guste. La reconciliación con lo absoluto es en lo romántico un acto de lo interno que ciertamente aparece en lo externo, pero que no tiene a lo externo mismo en su figura real como contenido y fin esenciales. Con esta indiferencia ante la unión idealizante de alma y cuerpo aparece esencialmente para la individualidad más específica del lado externo lo *retratista*, que no borra, para sustituirlos por algo más adecuado, los rasgos y formas particulares tal como éstos se presentan, la precariedad de lo natural, las deficiencias de la temporalidad. En general, también a este respecto deberá ciertamente exigirse todavía una correspondencia; pero la figura determinada de ésta deviene indiferente y no se purifica de las contingencias del finito ser-ahí empírico.

La necesidad de esta determinación radical del arte romántico puede igualmente justificarse por otro lado. El ideal clásico, allí donde está a su verdadera altura, está encerrado en sí, es autónomo, reservado, refractario, un individuo redondeado que rechaza lo otro a sí. Su figura es la suya propia, vive enteramente en ella y sólo en ella, y nada de ella debe abandonarlo a la comunidad con lo meramente empírico y contingente. Quien se acerca a estos ideales como espectador no puede por tanto apropiarse de su ser-ahí como de algo externo afín a su propia apariencia; las figuras de los

dioses eternos, aunque son humanas, no pertenecen sin embargo a lo mortal, pues estos dioses mismos no han sufrido la tara del ser-ahí finito, sino que están inmediatamente elevados por encima de éste. La comunidad con lo empírico y relativo está rota. La subjetividad infinita, lo absoluto del arte romántico, por el contrario, no está volcada en su apariencia, es en sí y, precisamente por ello, no tiene su exterioridad para *sí*, sino para otros, como lado externo dejado a disposición de cualquiera. Más aún, esto externo *debe* entrar en la figura de la cotidianeidad, de lo empíricamente humano, pues aquí Dios mismo desciende al ser-ahí finito, temporal, para mediar y conciliar la oposición absoluta que el concepto de lo absoluto implica. Ahora bien, también el hombre empírico adquiere con ello un aspecto por el cual le revela una afinidad, un punto de encuentro, de modo que en su inmediata naturaleza se acerca a sí mismo con confianza, pues la figura externa no lo repele con el vigor clásico frente a lo particular y contingente, sino que ofrece a su mirada lo que él mismo tiene o lo que conoce y ama en otros de su entorno. Por esta familiaridad con lo cotidiano es por lo que el arte romántico atrae confiadamente desde fuera. Pero, ahora bien, puesto que la exterioridad entregada tiene por esta entrega misma la tarea de remitir a la belleza del alma, a la excelsitud de la intimidad, a la santidad del ánimo, al mismo tiempo requiere sumergirse en lo interno del espíritu y en el contenido absoluto de éste, y apropiarse de esto interno.

Finalmente, esta renuncia implica la idea general de que en el arte romántico la subjetividad infinita no es solitaria en sí como el dios griego, el cual vive en sí de modo enteramente perfecto en la beatitud de su aislamiento, sino que entra a partir de sí en relación con otro que, sin embargo, es lo suyo en que se reencuentra a sí misma y permanece en unidad consigo misma. Este su ser-uno en su otro es el contenido

propiamente hablando bello del arte romántico, el ideal del mismo, que tiene como su forma y apariencia esencialmente la interioridad y la subjetividad, el ánimo, el sentimiento. El ideal romántico expresa por tanto la referencia a algo espiritual otro de tal modo ligado con la intimidad que sólo precisamente en esto otro vive el alma en la intimidad consigo misma. Esta vida en sí en otro es, en cuanto sentimiento, la intimidad del amor.

Podemos por tanto señalar el *amor* con el contenido general de lo romántico en su esfera religiosa. Pero el amor sólo alcanza su configuración verdaderamente ideal cuando expresa la inmediata reconciliación *afirmativa* del espíritu. Pero, ahora bien, antes de poder examinar esta fase de la satisfacción ideal más bella, tenemos por un lado que recorrer el proceso de la *negatividad* en que entra el sujeto absoluto como derrota de la finitud y de la inmediatez de su apariencia humana, un proceso que se descompone en la vida, pasión y muerte de Dios por el mundo y la humanidad y la posible reconciliación de ésta con Dios. Por otro lado, es la humanidad, a la inversa, la que por su parte tiene también que pasar ahora por el mismo proceso para hacer que el en-sí de esa reconciliación devenga en sí mismo efectivamente real. En medio de estas fases, cuyo centro lo forma el aspecto *negativo* de la entrada sensible y espiritual en la muerte y en el sepulcro, está la expresión de la beatitud *afirmativa* de la satisfacción, que en esta esfera es propia de los objetos más bellos del arte.

Para la más precisa articulación de nuestro primer capítulo, tenemos por tanto tres esferas diferentes:

en primer lugar, la historia de la redención de Cristo: los momentos del espíritu absoluto, representados** en Dios mismo, en la medida en que éste se hace hombre, tiene un

ser-ahí efectivamente real en el mundo de la finitud y de sus relaciones concretas, y lleva a manifestación en este ser-ahí, individual al principio, lo absoluto mismo;

en segundo lugar, el amor en su figura positiva en cuanto sentimiento reconciliado de lo humano y lo divino: la Sagrada Familia, el amor materno de María, el amor de Cristo y el amor de los discípulos;

en tercer lugar, la comunidad: el espíritu de Dios en cuanto presente en la humanidad por la conversión del ánimo y la mortificación de la naturalidad y la finitud, en general por la reversión de la humanidad a Dios, una conversión en la que ante todo la penitencia y el martirio median la unión del hombre con Dios.

1. La historia de la redención de Cristo

La reconciliación del espíritu consigo mismo, la historia absoluta, el proceso de la verdad, es llevado a intuición y certeza por la aparición de Dios en el mundo. El contenido simple de esta reconciliación es la posición-en-uno de la esencialidad absoluta y la subjetividad humana singular; un hombre singular es Dios, y Dios un hombre singular. Esto implica que el espíritu humano *en sí*, según el concepto y la esencia, es espíritu verdadero, y que todo sujeto singular tiene por tanto, en cuanto hombre, la infinita determinación e importancia de ser un fin de Dios y de estar en unidad con Dios. Pero igualmente resulta por consiguiente para el hombre la exigencia de dar realidad efectiva a este su concepto, que en principio es sólo un mero en-sí, esto es, de plantear y alcanzar como meta de su ser-ahí la unión con Dios. Si ha cumplido esta determinación suya, entonces es

espíritu infinito en sí libre. Esto sólo puede hacerlo en la medida en que esa unidad sea lo originario, la base eterna de la naturaleza humana y divina misma. La meta es al mismo tiempo el comienzo que es en y para sí, el presupuesto de la consciencia religiosa romántica de que Dios mismo es hombre, carne, de que se ha convertido en este sujeto singular, en el cual la reconciliación ya no resulta por tanto un mero en-sí, de modo que sólo sería sabida *según* el *concepto*, sino que también para la consciencia sensible que intuye se presenta siendo ahí *objetivamente* como este hombre singular, efectivamente existente. A este momento de la *singularidad* se debe que todo singular tenga en ella la intuición de su reconciliación con Dios, la cual en y para sí no es una mera posibilidad, sino efectivamente real, y por eso tiene que aparecer en este sujeto uno como realmente consumada. Pero, ahora bien, puesto que la unidad como reconciliación espiritual de momentos opuestos no es un ser-uno sólo inmediato, en este sujeto *uno* debe también, *en segundo lugar*, alcanzar existencia como historia de este sujeto el proceso del espíritu, únicamente a través del cual es la consciencia verdaderamente espíritu. Esta historia del espíritu, que se consuma en lo singular, no contiene nada más que lo que ya antes hemos mencionado, a saber, que el hombre singular se despoja corpórea y espiritualmente de su singularidad, esto es, que sufre y muere, pero, a la inversa, mediante el dolor de la muerte, resucita de la muerte, asciende como el Dios glorificado, como el espíritu efectivamente real que ahora sí que ha entrado en la existencia como singular, como este sujeto, pero que, de modo igualmente esencial, es sólo verdaderamente Dios como espíritu en su comunidad.

a) Aparente superfluidad del arte

Esta historia le ofrece al arte romántico religioso el tema fundamental, para el cual sin embargo el arte, tomado puramente como arte, se convierte en cierta medida en algo superfluo. Pues aquí lo principal reside en la certeza interna, en el sentimiento y la representación* de esta verdad eterna, en la *fe* que se da el testimonio de la verdad en y para sí y es por tanto transferida a lo interno de la representación*. Pues la fe desarrollada consiste en la certeza inmediata de tener ante la consciencia, con la representación* de los momentos de esta historia, la verdad misma. Pero si de lo que se trata es de la consciencia de la *verdad*, entonces la *belleza* de la apariencia y la representación** son lo accesorio y más indiferente, pues la verdad se da también para la consciencia independientemente del arte…

b) Intervención necesaria del arte

Pero, por otra parte, el contenido religioso contiene al mismo tiempo en sí mismo el momento por el que no sólo se hace accesible al arte, sino que, en cierto respecto, también *precisa* de éste. En la representación* religiosa del arte romántico, como'ya se ha señalado más de una vez, el contenido mismo comporta el impulso del antropomorfismo al extremo, pues precisamente este contenido tiene como su centro la fusión de lo absoluto y divino con la subjetividad humana vista como efectivamente real y por tanto que también aparece exterior, corpóreamente, y debe representar** lo divino en esta su singularidad ligada a la precariedad de la naturaleza y al modo finito de manifestación. A este respecto, a la consciencia que intuye el

arte le proporciona para la apariencia de Dios la presencia específica de una figura singular efectivamente real, una imagen concreta también de los rasgos externos de los acontecimientos del nacimiento de Cristo, su vida y su pasión, muerte, resurrección y ascensión a la diestra de Dios, de modo en suma que únicamente en el arte se repite la efímera apariencia efectivamente real de Dios con una perennidad siempre renovada.

c) Particularidad contingente de la apariencia externa

Pero, ahora bien, en la medida en que en esta manifestación el acento recae en el hecho de que Dios es esencialmente un sujeto singular con exclusión de los demás y que no sólo representa** en general la unidad entre la subjetividad humana y la divina sino a esta misma como *este* hombre, aquí, por causa del contenido mismo, reaparecen en el arte todos los aspectos de la contingencia y la particularidad del finito ser-ahí externo de los que la belleza se había purificado en la eminencia del ideal clásico. Lo que el libre concepto de lo bello había apartado de sí como inadecuado, lo no ideal, es aquí necesariamente asumido y llevado a intuición como un momento que surge del contenido mismo.

α) Por tanto, si la persona de Cristo como tal es a menudo elegida como objeto, muy mal se comportaron todos aquellos artistas que se empeñaron en hacer de Cristo un ideal en el sentido y a la manera del ideal clásico. Pues tales cabezas y figuras de Cristo muestran sin duda seriedad, calma y dignidad, pero Cristo debe tener por una parte interioridad y espiritualidad de todo punto *universal*, por otra personalidad y *singularidad* subjetivas; ambos aspectos contrastan con la

beatitud en lo sensible de la figura humana. Extremadamente difícil es asociar esos dos polos de la expresión y la forma, y particularmente los pintores se han encontrado en apuros cada vez que se han apartado del tipo tradicional. En tales cabezas debe expresarse seriedad y profundidad de consciencia, pero los rasgos y formas del rostro y de la figura no deben ser de belleza sólo ideal, lo mismo que no deben extraviarse en lo vulgar y feo o elevarse a la mera sublimidad como tal. Lo mejor respecto a la forma externa será el punto medio entre lo particularmente natural y la belleza ideal. Acertar con este justo punto medio es difícil, y así puede en ello evidenciarse sobre todo la habilidad, el sentido y el espíritu del artista. En general, en las representaciones** de toda esta esfera, independientemente del contenido, que pertenece a la fe, se nos remite más que en el arte clásico al aspecto de la creación subjetiva. En el arte clásico el artista quiere representar** inmediatamente en las formas de lo corpóreo mismo, en el organismo de la figura humana, lo espiritual y divino, y por eso las formas corpóreas ofrecen en sus modificaciones divergentes de lo habitual y finito uno de los principales aspectos de interés. En nuestra actual esfera la figura sigue siendo la habitual, la familiar, sus formas son hasta cierto punto indiferentes, algo particular que puede ser así o asá y tratado con gran libertad a este respecto. Por consiguiente, el interés dominante reside por un lado en el modo y manera en que el artista hace transparecer a través de esto habitual y familiar, sin embargo, lo espiritual y lo más interno como esto espiritual mismo, por otro en la ejecución subjetiva, los medios técnicos y la destreza con que ha sido capaz de insuflar a sus figuras la vitalidad espiritual y de darles la intuitividad y aprehensibilidad de lo más espiritual.

β) Por lo que al contenido ulterior se refiere, éste, como acabamos de ver, reside en la historia absoluta que se origina

en el concepto del espíritu mismo, la cual hace objetiva la conversión de la singularidad corpórea y espiritual en su esencialidad y universalidad. Pues la reconciliación de la subjetividad singular con Dios no se presenta inmediatamente como armonía, sino como armonía que sólo surge del dolor absoluto, de la resignación, del sacrificio, de la mortificación de lo finito, sensible y subjetivo. Lo finito y lo infinito están aquí atados en uno, y la reconciliación sólo se muestra en su verdadera profundidad, intimidad y fuerza de mediación a través de la magnitud y la aspereza de la oposición que debe encontrar su solución. Por eso toda la acritud y disonancia del sufrimiento, del martirio, del tormento a que lleva una tal oposición forman también parte de la naturaleza del espíritu mismo, cuya satisfacción absoluta constituye aquí el contenido.

Tomado en y para sí, este proceso del espíritu es la esencia, el concepto del espíritu en general, y contiene por tanto la determinación de ser para la consciencia la *historia universal* que debe repetirse en cada consciencia individual. Pues la consciencia es precisamente, en cuanto los singulares plurales, la realidad y la existencia del espíritu universal. Pero al principio, puesto que el espíritu tiene como su momento esencial la realidad efectiva en el individuo, esa historia universal se presenta ella misma sólo con la figura de un singular en el que aquélla acontece como la suya, como la historia de su nacimiento, pasión, muerte y regreso de la muerte, pero al mismo tiempo conserva en esta singularidad el significado de ser la historia del espíritu universal absoluto mismo.

El punto crucial propiamente dicho de esta vida de Dios es la pérdida de su existencia singular como este hombre, la Pasión, el sufrimiento en la cruz, el calvario [1] del espíritu, el

suplicio de la muerte. Ahora bien, en la medida en que aquí el contenido mismo implica que la apariencia exterior, corpórea, el ser-ahí inmediato como individuo, se muestre en el dolor de su negatividad como lo negativo, con lo cual el espíritu alcanza su verdad y su cielo mediante el sacrificio de lo sensible y de la singularidad subjetiva, esta esfera de la representación** se separa sumamente del ideal plástico clásico. Pues, por una parte, el cuerpo terrenal y la fragilidad de la naturaleza humana en general son elevados y honrados ciertamente por el hecho de que es Dios mismo quien en ellos aparece, pero, por otra parte, es precisamente esto humano y corpóreo lo que es puesto como negativo y accede a manifestación en su dolor, mientras que en el ideal clásico no pierde la imperturbada armonía con lo espiritual y sustancial. En las formas de la belleza clásica no puede representarse** a Cristo flagelado, con la corona de espinas, arrastrando la cruz al lugar del suplicio, clavado en la cruz, agonizante en el tormento de una lenta muerte de martirio, sino que en estas situaciones lo superior es la santidad en sí, la profundidad de lo interno, la infinitud del dolor como momento eterno del espíritu, la resignación y la divina calma.

El anillo ulterior en torno a esta figura lo forman en parte amigos, en parte enemigos. Los amigos no son ningún ideal que digamos, sino, según el concepto, individuos particulares, hombres corrientes a los que conduce a Cristo el tirón del espíritu; pero los enemigos, en cuanto se enfrentan a Dios, lo condenan, se burlan de él, lo martirizan, lo crucifican, son representados* como interiormente malvados, y la representación* de la maldad interna y de la hostilidad hacia Dios comporta en lo externo la fealdad, la grosería, la barbarie, la rabia y la distorsión de la figura. En todos estos respectos interviene aquí lo feo, en comparación con la belleza clásica, como momento necesario.

γ) Pero el proceso de la muerte sólo ha de considerarse en la naturaleza divina como un punto de paso a través del cual se efectúa la reconciliación del espíritu consigo y se funden afirmativamente los lados de lo divino y de lo humano, de lo absolutamente universal y de la subjetividad que se manifiesta, de cuya mediación se trata. Esta afirmación, que es en general la base y lo originario, debe por tanto patentizarse también de este modo positivo. Como situaciones de la historia de Cristo, la ocasión favorable para esto la dan principalmente la resurrección y la ascensión a los cielos; más singularizadamente, además, los momentos en que Cristo aparece como maestro. Pero, ahora bien, surge aquí, para el arte figurativo particularmente, una dificultad fundamental. Pues en parte es lo espiritual como tal lo que en su interioridad debe acceder a representación**, en parte es el espíritu absoluto el que en su infinitud y universalidad [es] puesto afirmativamente en unidad con la subjetividad y, elevado por encima del ser-ahí inmediato, en lo corpóreo y lo externo debería sin embargo llevar a la intuición y al sentimiento toda la expresión de su infinitud e interioridad.

2. El amor religioso

El espíritu en y para sí no es en cuanto espíritu inmediatamente objeto del arte. Su suprema reconciliación efectivamente real en sí no puede ser más que una reconciliación y satisfacción en lo espiritual como tal, lo cual en su elemento puramente ideal se sustrae a la expresión artística, pues la verdad absoluta es superior a la apariencia de lo bello, la cual no puede abandonar el terreno de lo sensible y aparente. Pero, ahora bien, si por medio del arte el espíritu

debe alcanzar en su reconciliación afirmativa una existencia *espiritual* en la que no sea sabido sólo como pensamiento puro, como ideal, sino que pueda ser *sentido* e *intuido*, entonces, como única forma que cumpla la doble exigencia de la espiritualidad, de aprehensibilidad por una parte y de representabilidad** por otra, sólo nos queda la intimidad del espíritu, el ánimo, el sentimiento. Esta intimidad, la única que corresponde al concepto del espíritu libre en sí satisfecho, es el *amor*.

a) Concepto de lo absoluto como el amor

En el amor, en efecto, se dan por parte del *contenido* los momentos que señalábamos como concepto fundamental del espíritu absoluto: el retorno reconciliado a sí mismo desde lo otro a sí. Esto otro, en cuanto lo otro en que el espíritu permanece en sí mismo, sólo puede ser él mismo a su vez algo espiritual, una personalidad espiritual. La verdadera esencia del amor consiste en renunciar a la consciencia de sí mismo, olvidarse en otro sí, pero tenerse y poseerse sólo a sí mismo en este perecer y olvidar. Esta mediación del espíritu consigo y esta repleción de sí en la totalidad es lo absoluto, pero no de tal modo que lo absoluto como subjetividad sólo singular y por tanto finita se encierre consigo mismo en otro sujeto finito, sino que el contenido de la subjetividad que se media consigo en lo otro es aquí lo absoluto mismo: el espíritu que sólo en el otro espíritu es el saberse y quererse como lo absoluto y tiene la satisfacción de este saber.

b) El ánimo

Ahora bien, más precisamente, este contenido tiene en cuanto amor la *forma* del sentimiento en sí concentrado, el cual en vez de explicitar su contenido, de llevarlo a consciencia según su determinidad y universalidad, más bien contrae inmediatamente la vastedad y desmesura del mismo en la simple profundidad del ánimo, sin desplegar para la representación* en todas sus vertientes la riqueza que en sí comprende. Por eso el mismo contenido que en su universalidad expresada de modo puramente espiritual se le negaría a la representación** artística deviene para el arte aprehensible de nuevo como sentimiento en esta existencia subjetiva, pues por una parte no tiene necesidad de desplegarse con completa claridad en la profundidad todavía no abierta que constituye lo característico del ánimo» mientras que por otra parte esta forma le da un elemento conforme al arte. Pues ánimo, corazón, sentimiento, por espirituales e interiores que resulten, todavía tienen siempre sin embargo una conexión con lo sensible y corpóreo, de modo que también por fuera pueden, mediante la corporeidad misma, la mirada, los rasgos faciales, o más espiritualizadamente, el sonido y la palabra, revelar la vida y el ser-ahí más internos del espíritu. Pero lo externo aquí sólo podrá aparecer como llamado a expresar esto intimísimo mismo en la interioridad de su ánimo.

c) El amor como el ideal romántico

Ahora bien, si como concepto del ideal establecimos la reconciliación de lo interno con su realidad, como el *ideal* del arte romántico en su esfera religiosa podemos señalar el amor. Éste es la belleza *espiritual* como tal. El ideal clásico mostraba también la mediación y reconciliación del espíritu

con lo otro a sí. Pero aquí lo otro al espíritu era lo externo penetrado por él, su organismo corpóreo. En el amor por el contrario lo otro a lo *espiritual* no es lo natural, sino ello mismo una consciencia espiritual, otro sujeto y el espíritu por tanto realizado para sí mismo en su propiedad, en su elemento más propio. Así, el amor, en esta satisfacción afirmativa y dichosa realidad que estriba en sí, es belleza ideal pero de todo punto *espiritual* que, debido a su interioridad, tampoco puede expresarse más que en la intimidad y como la intimidad del ánimo. Pues el espíritu que en el *espíritu* se está presente e inmediatamente cierto de sí y tiene por consiguiente como material y terreno de su ser-ahí mismo lo espiritual, es en sí, íntimo y, más precisamente, la intimidad del amor.

α) Dios es el amor, y por tanto también su esencia más profunda ha de aprehenderse y representarse** en Cristo en esta forma conforme al arte. Pero Cristo es el amor *divino*, como cuyo objeto se revela por una parte Dios mismo según su esencia carente de manifestación, por otra la humanidad por redimir, y, así pues, en él puede acceder a manifestación no tanto la absorción de un sujeto en otro sujeto determinado, sino la *idea* del amor en su universalidad, lo absoluto, el espíritu de la verdad en el elemento y en la forma del sentimiento. Con la universalidad de su objeto se unlversaliza también la expresión del amor, en la cual entonces no deviene lo principal la concentración subjetiva del corazón y el ánimo; tal como también entre los griegos en el antiguo Eros titánico y en Venus Urania se hace valer, aunque en un respecto totalmente distinto, la idea universal y no el lado subjetivo de una figura y un sentimiento individuales. Sólo cuando en las representaciones** del arte romántico se concibe a Cristo más como al mismo tiempo sujeto singular, inmerso en sí, aparece también la expresión

del amor con la forma de una intimidad subjetiva, si bien siempre elevada y sostenida por la universalidad de su contenido.

β) Pero para el arte lo más accesible en esta esfera es el amor de María, el *amor materno*, el objeto más logrado de la fantasía religiosa romántica. Sumamente humano, real, es sin embargo enteramente espiritual, sin el interés ni la precariedad del apetito, no sensual y sin embargo presente: la feliz intimidad absolutamente satisfecha. Es un amor sin deseo, pero no amistad; pues la amistad, por afectuosa que sea, exige sin embargo un contenido, algo esencial, como fin integrador. El amor materno por el contrario, sin igualdad total de fin e intereses, tiene un apoyo inmediato en el vínculo natural. Pero tampoco aquí está el amor de madre limitado a esta vertiente natural. En el hijo que ha llevado en sus entrañas, que ha parido con dolor, tiene María el saber y el sentir perfectos de sí misma; y el mismo hijo, sangre de su sangre, está igualmente a su vez más alto que ella, y, sin embargo, esto superior le pertenece a ella y es el objeto en el que ella se olvida y se conserva a sí misma. La intimidad natural del amor materno está de todo punto espiritualizada, tiene lo divino como su contenido propiamente dicho, pero esto espiritual permanece delicado e inconsciente, maravillosamente [395] penetrado de unidad natural y sentimiento humano. Es el bienaventurado *amor materno* y sólo de la *única* madre que originariamente tiene esta fortuna. Ciertamente, tampoco este amor carece de dolor, pero el dolor es sólo la aflicción de la pérdida, el lamento por el hijo sufriente, agonizante, muerto, y no, como veremos en una fase posterior, por la injusticia y el martirio desde fuera o por la lucha infinita contra el pecado, por el tormento y la tortura por sí mismos. Tal intimidad es aquí la belleza espiritual, el ideal, la identificación humana del hombre con Dios, con el

espíritu, con la verdad: un puro olvido, una plena renuncia a sí mismo que en este olvidar es sin embargo de suyo uno con aquello en que se vuelca, y siente ahora este ser-uno en satisfacción dichosa.

En el arte romántico el amor materno, esta *imagen*, por así decir, del espíritu, aparece de modo tan bello en lugar del espíritu mismo porque el espíritu sólo se hace aprehensible para el arte en la forma del sentimiento, y sólo en el amor materno de la Madonna se da del modo más originario, real, vivo, el sentimiento de la unidad de lo singular con Dios. Necesariamente debe aparecer en el arte si es que en la representación** de esta esfera no debe faltar el ideal, la reconciliación afirmativa satisfecha. Ha habido por tanto también un tiempo en que el amor materno de la Virgen bendita ha formado en general parte de lo supremo y más sagrado, y ha sido venerada y representada** como esto supremo. Pero cuando el espíritu se hace consciente de sí en su propio elemento, separado de toda la base natural del sentimiento, la mediación espiritual libre de tal base tampoco puede ser considerada sino como el libre camino hacia la verdad, y así pues también en el protestantismo, frente a este culto a María del arte y de la fe, se han convertido en la verdad superior el Espíritu Santo y la mediación interna del espíritu.

γ) En tercer lugar, finalmente, la reconciliación afirmativa del espíritu se muestra como sentimiento en los discípulos de Cristo, las mujeres y amigos que le siguen. En su mayor parte son éstos caracteres que han soportado en sí la dureza de la idea del cristianismo de la mano del divino amigo, con la amistad, la doctrina, las prédicas de Cristo, sin el tormento externo e interno de la conversión, la han practicado, han dominado la misma y a sí mismos, y permanecen en ella honda, fuertemente. Carecen ciertamente de aquella unidad e

intimidad inmediatas del amor materno, pero todavía queda como vínculo la presencia de Cristo, el hábito de la vida en común y el brío inmediato del espíritu.

3. El espíritu de la comunidad

Por lo que a la transición al último círculo de esta esfera se refiere, podemos asociarlo a lo que ya más arriba se ha señalado respecto a la historia de Cristo. La existencia inmediata de Cristo en cuanto este hombre singular que es Dios es puesta como superada, es decir, de la manifestación misma de Dios como hombre resulta que la verdadera realidad de Dios no es el ser-ahí inmediato, sino el espíritu. La realidad de lo absoluto como subjetividad infinita es sólo el espíritu mismo, Dios sólo es ahí en el saber, en el elemento de lo interno. Este ser-ahí absoluto de Dios como sin más *universalidad* tanto ideal como subjetiva no se limita por tanto a este singular que en su historia ha llevado a representación** la reconciliación de la subjetividad humana y divina, sino que se extiende a la consciencia humana reconciliada con Dios, en general a la *humanidad*, que existe como los múltiples singulares. Para sí, sin embargo, tomado como personalidad singular, no es el hombre inmediatamente lo divino, sino por el contrario lo finito y humano que sólo alcanza la reconciliación con Dios en la medida en que se pone efectivamente como lo negativo que es en sí y se supera por tanto como lo finito. Sólo de esta redención de las taras de la finitud resulta la humanidad como el ser-ahí del espíritu absoluto, como el espíritu de la comunidad en el cual se lleva a cabo la unión del espíritu humano y divino dentro de la realidad efectiva humana misma en cuanto la mediación real

de lo que en sí, según el concepto del espíritu, está originariamente en unidad.

Las principales formas que devienen de importancia respecto a este nuevo contenido del arte romántico pueden articularse como sigue.

El sujeto singular que, separado de Dios, vive en el pecado y la lucha entre la inmediatez y la precariedad de lo finito, tiene la determinación infinita a venir a reconciliación consigo mismo y con Dios. Pero, ahora bien, puesto que en la historia de la redención de Cristo se ha establecido como el momento esencial del espíritu la negatividad de la singularidad inmediata, sólo mediante la conversión de lo natural y de la personalidad finita podrá el sujeto elevarse a la libertad y a la paz de Dios.

Esta superación de la finitud aparece aquí de modo triple:

en primer lugar, como la repetición *exterior* de la Pasión, la cual se convierte en sufrimiento corpóreo efectivamente real: el martirio.

En segundo lugar, la conversión se transfiere a lo *interno* del ánimo como mediación interna por obra del arrepentimiento, la penitencia y la retractación.

En tercer lugar, finalmente, la manifestación de lo divino en la realidad efectiva mundana es concebida de tal modo que se supera el curso habitual de la naturaleza y la forma natural del restante acontecer para que pueda revelarse el poder y la presencia de lo divino: con lo que el milagro se convierte en la forma de la representación**.

a) Los mártires

La primera manifestación en que el espíritu de la

comunidad se patentiza como eficiente en el sujeto humano consiste en el hecho de que el hombre reproduce en sí mismo el reflejo del proceso divino y hace de sí un nuevo ser-ahí de la eterna historia de Dios. Ahora bien, aquí desaparece la expresión de aquella reconciliación inmediata afirmativa, pues el hombre tiene que alcanzarla sólo mediante la superación de su finitud. Por tanto, lo que en la primera fase constituía el centro reaparece aquí en una medida totalmente acrecentada, pues la inadecuación y la indignidad de la humanidad es el presupuesto cuya extirpación vale como la suprema y única tarea.

α) El contenido propiamente dicho de esta esfera es por ello la resignación a las torturas tanto como la renuncia, el sacrificio, la privación libremente queridos, impuestos para privarse, para provocar sufrimientos, martirios, tormentos de toda índole, a fin de que en sí el espíritu se transfigure y se sienta como unido, satisfecho, feliz en su cielo. Esto negativo del dolor deviene en el martirio fin para sí mismo, y la magnitud de la transfiguración se mide por la atrocidad de lo que el hombre ha padecido y lo terrible de aquello a que se ha sometido. Ahora bien, lo primero que en lo interno todavía no relleno puede ponerse negativamente en el sujeto para su desmundanización y santificación es su ser-ahí *natural*, su vida, la satisfacción de las necesidades primarias, necesarias para la existencia. El principal objeto de esta esfera lo ofrecen por tanto martirios corporales que ora son infligidos a los creyentes por los enemigos y perseguidores de la fe por odio y por venganza, ora acometidos con toda abstracción como expiación por propia iniciativa. El hombre aquí, en el fanatismo de la resignación, acepta ambas cosas no como injusticia, sino como bendición, únicamente mediante la cual ha de quebrarse la dureza de la carne, del corazón y del ánimo, sentidos de suyo como pecaminosos, y lograrse la

reconciliación con Dios.

Pero, ahora bien, en la medida en que en tales situaciones la conversión de lo interno sólo puede representarse** horriblemente o maltratando lo externo, el sentido de la belleza es por ello fácilmente herido, y son por consiguiente los temas de esta esfera un material muy peligroso para el arte. Pues, por una parte, los individuos deben, en cuanto individuos singulares efectivamente reales, estar marcados con la impronta de la existencia temporal en un grado todavía enteramente diferente al que exigíamos en la Pasión de Cristo, y ser presentados con las taras de la finitud y la naturalidad; por otra parte, los tormentos y las atrocidades inauditas, los desencajamientos y dislocaciones de los miembros, los martirios corporales, los dispositivos de los verdugos, la decapitación, el emparrillamiento, la cremación, el aceite hirviendo, la rueda, etc., son exterioridades en sí mismas feas, odiosas, repulsivas, cuya distancia de la belleza es demasiado grande como para que pudieran ser elegidas como tema de un arte sano. El modo de tratamiento del artista puede ciertamente ser en sí excelente en la ejecución, pero entonces el interés por esta excelencia nunca se refiere más que al aspecto subjetivo, que, aunque pueda parecer conforme al arte, en vano se esfuerza sin embargo por llevar a consonancia perfecta consigo su material.

β) Por tanto, la representación** de este proceso negativo precisa todavía de otro momento que descolle por encima de este tormento del cuerpo y del alma, y apunte a la reconciliación afirmativa. Ésta es la reconciliación del espíritu en sí que se obtiene como fin y resultado de los horrores padecidos. Los mártires son por este lado los custodios de lo divino frente a la brutalidad de la violencia externa y la barbarie de la falta de fe; por el reino del cielo soportan dolor y muerte, y este coraje, este vigor, esta perseverancia y esta

beatitud deben por tanto manifestarse igualmente en ellos. Sin embargo, esta intimidad de la fe y del amor en su belleza espiritual no es tampoco una salud espiritual de que esté saludablemente penetrado el cuerpo; sino que es una interioridad elaborada por el dolor y que accede a la representación** en el sufrimiento, e incluso en la transfiguración sigue conteniendo el momento del dolor como lo esencial propiamente dicho. Particularmente la pintura ha tomado a menudo como objeto tal piedad. Su principal tarea consiste entonces en expresar la bienaventuranza de los mártires, frente a las repugnantes dilaceraciones de la carne, simplemente en los rasgos del rostro, la mirada, etc., como resignación, victoria sobre el dolor, satisfacción en el logro y la vivificación del espíritu divino en lo interno del sujeto. Por el contrario, si la escultura quiere llevar ante la intuición el mismo contenido, es menos capaz de representar** de este modo espiritualizado la intimidad concentrada y tendrá por tanto que poner de relieve lo doloroso, desencajado, en la medida en que esto se revela de modo más desarrollado en el organismo corpóreo.

γ) Pero, ahora bien, *en tercer lugar*, en esta fase el aspecto de abnegación y de resignación no afecta sólo a la existencia natural y la finitud inmediata, sino que conduce la orientación del ánimo hacia lo celestial al extremo de que en general lo humano y mundano, aun cuando en sí mismo sea más ético y más racional, sea rechazado y despreciado. Pues cuanto menos desarrollado está al principio todavía el espíritu que aquí hace vivir en sí la idea de su conversión, tanto más bárbara y abstractamente se vuelve, con su concentrada fuerza de la piedad, contra todo lo que, como lo finito, se enfrenta a esta en sí simple infinitud de la religiosidad: a todo sentimiento determinado de la humanidad, a las multilaterales inclinaciones, relaciones, circunstancias y

deberes éticos del corazón. Pues la vida ética en la familia, los lazos de la amistad, de la sangre, del amor, del Estado, de la profesión, todo esto forma parte de lo mundano; y lo mundano, en la medida en que aquí todavía no está penetrado por las representaciones* absolutas de la fe ni desarrollado hasta la unión y reconciliación con las mismas, a aquella *abstracta* intimidad del ánimo creyente se le aparece, en vez de asumido en el círculo de su sentimiento y de su obligación, por el contrario como en sí nulo y por tanto hostil y pernicioso para la piedad. Sigue por tanto sin respetarse todavía el organismo ético del mundo humano, porque sus aspectos y deberes no son todavía reconocidos como eslabones necesarios, legítimos, de la cadena de una realidad efectiva en sí racional, en la que nada unilateral puede elevarse a aislada autonomía, pero debe igualmente conservarse como momento válido y no sacrificarse. A este respecto, la reconciliación religiosa misma permanece aquí como abstracta y se muestra en el corazón en sí simple como una intensidad de la fe sin extensión, como la piedad del ánimo solitario consigo que todavía no ha evolucionado a seguridad universal, desarrollada, y a certeza unilateral, comprehensiva, de sí mismo [396]. Ahora bien, cuando la fuerza de un ánimo tal se mantiene en sí firme frente a la mundanidad sólo tratada como negativa y se desvincula violentamente de todos los lazos humanos por muy sólidos que fueran originariamente, esto es una brutalidad del espíritu y una bárbara violencia de la abstracción que deben repelernos. Podremos por consiguiente, según la perspectiva de nuestra actual consciencia, honrar y estimar en mucho ese germen de religiosidad en semejantes representaciones**; pero si la piedad llega tan lejos que la vemos elevada hasta la vehemencia contra lo en sí mismo racional y ético, no sólo no podemos simpatizar con tal fanatismo de la santidad, sino

que esta clase de renuncia, puesto que repele de sí, destroza y aplasta lo que en y para sí está justificado y santificado, debe aparecérsenos como antiética y contraria a la religiosidad. Hay muchas leyendas, relatos y poemas de esta índole. Por ejemplo, la narración de un hombre que, henchido de amor por su esposa y su familia y correspondido por todos los suyos, abandona su casa, marcha en peregrinación y cuando finalmente regresa vestido de mendigo, no se da a conocer; se le da limosna, por compasión se le asigna como estancia un rinconcito debajo de la escalera; así vive durante veinte años en su casa, contempla la pena de su familia por él, y sólo cuando está a punto de morir revela su identidad. Esto es un horrible egoísmo del fanatismo que debemos venerar como santidad. Esta persistencia de la renuncia puede recordar lo abstruso de las mortificaciones que de modo igualmente voluntario se imponen los hindúes con fines religiosos. Pero los sufrimientos de los hindúes tienen un carácter por entero diferente. Pues allí el hombre se pone en estado de torpeza e inconsciencia, pero aquí son el *dolor*, la consciencia deliberada y el sentimiento del dolor el fin propiamente dicho, que se supone alcanzar tanto más puramente cuanto más vinculado esté el sufrimiento con la consciencia del valor y del amor a las relaciones que se han abandonado y con la permanente contemplación de la renuncia. Cuanto más rico es el corazón que se somete a tales pruebas, cuanto más noble posesión lleva en sí y sin embargo se cree constreñido a condenar esta posesión como nula y a tildarla de pecado, tanto más dura es la ausencia de reconciliación, y ésta puede producir las más terribles convulsiones y la más acérrima disensión. En efecto, según nuestra concepción, un ánimo tal, que sólo está a sus anchas en un mundo inteligible y no en uno mundano como tal, y que por tanto también en los ámbitos y fines válidos en y para sí de esta determinada

realidad efectiva no se siente sino perdiéndose, y que, aunque en ella se crea retenido y ligado con toda el alma, sin embargo considera esto ético como negativo respecto a su absoluta determinación, un ánimo tal debe aparecérsenos como loco tanto en su sufrimiento autoproducido como en su renuncia, de modo que no podemos sentir ni compasión por él ni extraer ninguna elevación de él. A semejantes acciones les falta un fin pleno de contenido, válido, pues lo que logran no es sino enteramente subjetivo, un fin del hombre singular para sí mismo, para la salvación de *su* alma, para *su* bienaventuranza. Pero muy poco importa si precisamente éste llega o no a ser bienaventurado.

b) El arrepentimiento y la conversión internos

En la misma esfera, el modo de representación** opuesto prescinde por una parte del tormento externo de la corporeidad, por otra de la orientación negativa hacia lo en y para sí legítimo en la realidad efectiva mundana, y alcanza por consiguiente, tanto respecto a su contenido como también en relación a la forma, un terreno más adecuado para el arte ideal. Este terreno es la conversión de lo *interno*, que ahora únicamente se expresa en su dolor *espiritual*, en su conversión del ánimo. Por eso aquí, en primer lugar, se suprimen las reiteradas crueldades y atrocidades de la tortura del cuerpo; en segundo lugar, la bárbara religiosidad del ánimo ya no se asienta contra la humanidad ética, a fin de, en la abstracción de su satisfacción puramente intelectual, pisotear violentamente todas las demás clases de goce en el dolor de una absoluta renuncia, sino que se vuelve sólo contra lo de hecho pecaminoso, criminal y malvado en la naturaleza humana. Se trata de una gran seguridad en que la fe, esta

orientación del espíritu en sí hacia Dios, es capaz de hacer del hecho perpetrado, aunque sea pecado y crimen, algo extraño al sujeto, no sucedido, de borrarlo. Este apartamiento de lo malo, de lo absolutamente negativo, el cual deviene efectivamente real en el sujeto después de que la voluntad y el espíritu subjetivos se han despreciado y exterminado a sí mismos por lo malvados que han sido, este retorno a lo positivo que ahora se afianza en sí como lo efectivamente real propiamente dicho contra la anterior existencia en el pecado, es la fuerza verdaderamente infinita del amor religioso, la presencia y la realidad efectiva del espíritu absoluto en el sujeto mismo. El sentimiento del vigor y la perseverancia del propio espíritu que vence al mal con la ayuda de Dios, al cual se vuelve, y, en la medida en que se media con él, se sabe uno con él, produce entonces la satisfacción y la beatitud de contemplar a Dios ciertamente como absolutamente otro frente al pecado de la temporalidad, pero saber esto infinito al mismo tiempo idéntico conmigo mismo en cuanto este sujeto, llevar en mí esta autoconsciencia de Dios como mi yo, mi autoconsciencia, de modo tan cierto como me soy yo a sí mismo. Una tal reversión se produce por supuesto enteramente en lo interno y pertenece por tanto más a la religión que al arte; pero puesto que es la intimidad del ánimo la que primordialmente se apodera de este acto de conversión y puede traslucirse también a través de lo externo, el arte figurativo mismo, la pintura, adquiere el derecho a intuitivizar semejantes historias de conversión. Pero si representa** cabalmente todo el proceso que implican semejantes historias de conversión, aquí puede a su vez también interpolarse mucho de feo, pues en este caso también debe aparecer lo criminoso y repulsivo, como p. ej., en la narración del hijo pródigo. Sumamente favorable es por tanto para la pintura concentrar la conversión únicamente en *una*

imagen sin ulterior pormenorización de lo criminoso. De esta índole es la María Magdalena, que ha de contarse entre los más bellos temas de esta esfera y es en particular tratada excelentemente y conforme al arte por pintores italianos. Aparece aquí, tanto en lo interno como en lo externo, como la *bella* pecadora, en la cual el pecado es tan atractivo como la conversión. Pero ni el pecado ni la santidad son todavía tomados muy en serio en tal caso; mucho le fue perdonado porque mucho había amado; es perdonada por su amor y belleza, y lo conmovedor radica en el hecho de que ella tenga escrúpulos por su amor, que con rica en sentimientos belleza de alma vierta lágrimas de dolor. Su error no es haber amado tanto; sino que su por así decir bello, conmovedor error es que crea ser una pecadora, pues su misma belleza plena de sentimiento no da sino idea de haber sido sólo noble y de profundo ánimo en su amor.

c) Milagros y leyendas

El último aspecto, que conecta con los dos anteriores y en ambos puede hacerse valer, se refiere a los milagros, que en general desempeñan en toda esta esfera un papel capital. A este respecto podemos designar los milagros como la historia de la conversión de la existencia natural inmediata. La realidad efectiva se presenta como un ser-ahí común, contingente; esto finito es tocado por lo divino, que, en la medida en que entra inmediatamente en lo enteramente exterior y particular, lo dispersa, lo subvierte, hace de ello algo completamente distinto, interrumpe, como habitualmente suele decirse, el curso natural de las cosas. Ahora bien, uno de los principales contenidos de muchas leyendas es la representación** del ánimo como cautivo de tales fenómenos

no naturales en los que cree reconocer la presencia de lo divino, como vencido en su finita representación*. Pero en realidad lo divino no puede tocar y regir a la naturaleza sino en cuanto razón, con las inmutables leyes de la naturaleza misma implantadas en ella por Dios, ni debe lo divino evidenciarse precisamente como lo divino en coyunturas y efectos singulares que chocan contra las leyes naturales; pues sólo las eternas leyes y determinaciones de la razón entran de modo efectivamente real en la naturaleza. Por este lado caen a menudo las leyendas, sin necesidad, en lo abstruso, de mal gusto, sin sentido y ridículo, pues espíritu y ánimo deben ser movidos a la fe en la presencia y eficiencia de Dios precisamente por aquello que en y para sí es lo sin razón, falso y no divino. La emoción, la piedad, la conversión pueden ciertamente ser en tal caso todavía de interés, pero son sólo *un* aspecto, el interno; en cuanto entran en relación con algo distinto y exterior, y esto externo debe operar la conversión del corazón, lo externo debe ser en sí mismo algo contra sentido e irracional.

Éstos serían los principales momentos del contenido sustancial que en esta esfera vale como naturaleza de Dios para sí y como el proceso por el cual y en el cual él es espíritu. Es el objeto absoluto, que en el arte ni crea ni revela por sí mismo, sino que ha recibido de la religión, y al que se aproxima, para expresarlo y representarlo**, con la consciencia de que es lo en y para sí verdadero. Es el contenido del ánimo creyente, anhelante de sí, que se es en sí mismo la totalidad infinita, de modo que ahora lo externo permanece más o menos exterior e indiferente, sin llegar a una completa armonía con lo interno, y que se convierte por ello a menudo en un material repelente, no plenamente domable por el arte.

2. La caballería

Como hemos visto, el principio de la subjetividad en sí infinita tiene en primer lugar como contenido de la fe y del arte lo absoluto mismo, el espíritu de Dios, tal como éste se media y reconcilia con la consciencia humana y sólo por eso es verdaderamente para sí mismo. Este misticismo romántico, puesto que se limita a la beatitud en lo absoluto, sigue siendo una intimidad abstracta, pues, en vez de penetrar y asumir en sí afirmativamente lo humano, se contrapone a ello y lo recusa. En esta abstracción la fe está separada de la vida, alejada de la realidad efectiva concreta del ser-ahí humano, de la relación positiva entre los hombres, que sólo en la fe y por esta fe se saben y aman en un tercero, en el espíritu de la comunidad. Únicamente esto tercero es la clara fuente en que se refleja la imagen, sin que el hombre mire inmediatamente al hombre a los ojos, entre en relación directa con otros y sienta en concreta vitalidad la unidad del amor, de la confianza, de la seguridad, de los fines y acciones. Lo que constituye la esperanza y el anhelo de lo interno el hombre lo encuentra en su intimidad abstractamente religiosa sólo como vida en el reino de Dios, en la comunidad con la Iglesia, y todavía no ha desechado de su consciencia esta identidad en un tercero, para tener ante sí inmediatamente en el saber y querer también de los otros lo que él es según su sí concreto. Todo el contenido religioso asume por tanto la forma de la

realidad efectiva, pero sólo está en la interioridad de la representación*, que consume el ser-ahí en vital expansión y está lejos de satisfacer en la vida misma, como la exigencia superior, su propia vida llena también de lo mundano y desarrollada en realidad efectiva.

Por eso el ánimo sólo perfecto en su simple beatitud tiene que abandonar el reino celestial de su esfera sustancial, mirar dentro de sí mismo y llegar a un contenido actual, perteneciente al sujeto en cuanto sujeto. En consecuencia, la intimidad primitivamente *religiosa* deviene ahora de índole *mundana*. Cristo ciertamente dijo: «Debéis abandonar padre y madre y seguirme»; también: «El hermano odiará al hermano; os crucificarán y perseguirán»[397], etc. Pero si el reino de Dios ha conseguido un lugar en el mundo y es activo en la penetración y por tanto en la transfiguración de los fines e intereses mundanos; si padre, madre, hermano están juntos en la comunidad, entonces también lo mundano comienza por su parte a reivindicar y asentar su derecho a la validez. Si este derecho se abre paso, entonces desaparece también la actitud negativa del ánimo, al principio exclusivamente religioso, ante lo humano como tal, el espíritu se explaya, indaga en su presente y ensancha su corazón mundano efectivamente real. El principio fundamental mismo no se ha alterado la subjetividad en sí infinita sólo se dirige hacia otra esfera del contenido. Esta transición podemos definirla diciendo que la singularidad subjetiva deviene ahora, en cuanto singularidad, libre para sí misma independientemente de la mediación con Dios. Pues precisamente en esa mediación, en la cual se enajenaba de su mera limitación y naturalidad finitas, ha recorrido el camino de la negatividad, y ahora, tras devenir *afirmativa* en sí misma, aparece libre como sujeto, con la exigencia de recibir ya como sujeto respeto pleno para sí y para otros en su infinitud —aunque al

principio todavía formal—. En esta *su* subjetividad ubica por tanto toda la interioridad del ánimo infinito, que hasta aquí había llenado únicamente con Dios.

Sin embargo, si preguntamos de qué está lleno en esta nueva fase el pecho humano en su intimidad, el contenido sólo afecta a la subjetiva referencia infinita a sí; el sujeto sólo está lleno de sí mismo en cuanto singularidad en sí infinita, sin ulterior desarrollo más concreto ni importancia de un contenido en sí mismo objetivo, sustancial, de intereses, fines y acciones. Pero, ahora bien, más precisamente, *tres* son principalmente los sentimientos que para el sujeto ascienden a esta infinitud: el *honor* subjetivo, el *amor* y la *fidelidad*. No son éstas, propiamente hablando, cualidades y virtudes éticas, sino sólo formas de la interioridad romántica del sujeto llena de sí misma. Pues la autonomía personal por que lucha el *honor* no se muestra como la bravura en defensa de una entidad comunitaria ni por la llamada de la justicia en la misma o de la rectitud en el círculo de la vida privada; por el contrario, sólo combate por el reconocimiento y la inviolabilidad abstracta del sujeto singular Igualmente, tampoco el *amor*, que constituye el centro de esta esfera, es más que la pasión contingente del sujeto por el sujeto y, aunque ampliado por la fantasía, profundizado por la intimidad, no sin embargo la relación ética del matrimonio y de la familia. La *fidelidad* tiene ya ciertamente más la apariencia de un carácter ético, pues no sólo quiere lo suyo, sino que establece algo superior, comunitario, se entrega a otra voluntad, el deseo o la orden de un señor y renuncia con ello al egoísmo y la autonomía de la propia voluntad particular; pero el sentimiento de fidelidad no afecta al interés objetivo de esta entidad comunitaria para sí en su libertad desarrollada en vida estatal, sino que sólo se asocia con la *persona* del señor, el cual actúa para sí mismo de modo

individual o sostiene relaciones más generales y es activo en función de las mismas.

Estos tres aspectos tomados juntos y recíprocamente interpenetrados constituyen, aparte de las relaciones religiosas que pueden intervenir, el contenido principal de la caballería y dan el necesario paso del principio de lo interno religioso a su entrada en la vitalidad espiritual mundana, en cuyo ámbito alcanza ahora el arte romántico una perspectiva desde la que puede crear independientemente por sí mismo y ser una belleza, por así decir, más libre. Pues aquí está en el libre centro entre el contenido absoluto de las representaciones* religiosas para sí fijas y la variopinta particularidad y limitación de la finitud y la mundanidad. Entre las artes particulares es principalmente la poesía la que ha sabido dominar más apropiadamente este material, por ser la más capaz de expresar la interioridad sólo ocupada de sí y los fines y acontecimientos de ésta.

Ahora bien, puesto que ante nosotros sólo tenemos un material que el hombre extrae de su propio pecho, del mundo de lo puramente humano, podría parecer que aquí el arte romántico está en el mismo terreno que el clásico y que es aquí también primordialmente el lugar en que podemos comparar y contraponer a los dos entre sí. Ya antes hemos definido el arte clásico como el ideal de la humanidad objetivamente verdadera en sí misma. Su fantasía ha menester como centro un contenido de índole sustancial, que contenga un pathos ético. En los poemas homéricos, en las tragedias de Sófocles y de Esquilo se trata de intereses de contenido de todo punto fáctico, de una severa contención de las pasiones en el mismo, de profundas elocuencia y ejecución conformes al pensamiento del contenido; y por encima del círculo de los héroes y figuras sólo en tal pathos individualmente autónomos se halla un círculo de dioses de objetividad aún

más acrecentada. Incluso allí donde el arte deviene más subjetivo, en los infinitos juegos de la escultura, los bajorrelieves, p. ej., las elegías, los epigramas y otros devaneos tardíos de la poesía lírica, el modo de presentar el objeto viene más o menos dado por este mismo, pues ya tiene su figura objetiva; las que aparecen son imágenes de la fantasía fijas, determinadas en su carácter: Venus, Baco, las Musas; igualmente, en los epigramas tardíos, descripciones de lo dado; o bien, como hizo Meleagro, flores conocidas son entrelazadas en una guirnalda[398] y sólo en el sentimiento tienen un vínculo pleno de sentido. Se trata de una serena laboriosidad en una casa ricamente provista, repleta de todos los dones, productos y utensilios idóneos para cada fin; el poeta y el artista son sólo el mago que los evoca, los reúne y los agrupa.

Totalmente diferentes son las cosas en la poesía romántica. En la medida en que es mundana y no está inmediatamente en la historia sagrada, las virtudes y los fines de su heroísmo no son los de los héroes griegos, cuya eticidad el cristianismo primitivo consideró sólo como espléndido vicio[399]. Pues la eticidad griega[400] presupone la presencia configurada de lo humano, en la cual la voluntad, tal como debe ejercerse en y para sí según su concepto, ha llegado a un contenido determinado y a sus relaciones de libertad efectivamente realizadas, que valen absolutamente. Éstas son las relaciones entre padres e hijos, entre cónyuges, entre los ciudadanos de la ciudad, del Estado en su libertad realizada. Puesto que este contenido objetivo de la acción forma parte del *desarrollo* del espíritu humano sobre la base de lo natural reconocido y asegurado como positivo, ya no puede corresponder a aquella concentrada intimidad de lo religioso que se esfuerza por eliminar el lado natural de lo humano y debe ceder a la virtud opuesta de la humildad, de la renuncia a la libertad humana y

al firme estribar en sí. Las virtudes de la piedad cristiana con su abstracta actitud mortifican lo mundano y sólo hacen libre al sujeto cuando éste se niega absolutamente a sí mismo en su humanidad. La libertad subjetiva de la actual esfera ciertamente no está ya condicionada por la mera resignación y sacrificio, sino que es en sí, en lo mundano, afirmativa, pero sin embargo, como ya vimos, la infinitud del sujeto no tiene a su vez como su contenido más que la intimidad como tal, el ánimo subjetivo en cuanto se mueve en sí mismo, en cuanto el terreno mundano de sí en sí. A este respecto, la poesía no tiene aquí ante sí una objetividad presupuesta, una mitología, obras figurativas ni configuraciones ya a disposición para su expresión. Se erige totalmente libre, carente de contenido, puramente creativa y productiva; es como el pájaro que libremente canta su canción extraída de su pecho. Pero, ahora bien, aunque esta subjetividad es también de noble voluntad y profunda alma, sin embargo en sus acciones y en las relaciones y existencia de éstas sólo intervienen la arbitrariedad y la contingencia, pues la libertad y sus fines derivan en sí mismos de la reflexión —todavía insustancial en lo que a contenido ético se refiere—. Y por eso en los individuos encontramos no tanto un pathos particular en el sentido griego e, inherente a éste del modo más estricto, una autonomía viva de la individualidad, como más bien grados de heroísmo respecto al amor, el honor, la valentía, la fidelidad, grados cuyas diferencias dependen principalmente de la maldad o nobleza de alma. Lo que los héroes de la Edad Media tienen sin embargo en común con los héroes de la Antigüedad es la *valentía*. Pero también está ocupa aquí un lugar totalmente diferente. No es ésta tanto el coraje natural que estriba en la sana virtualidad y fuerza, no debilitada por la cultura, del cuerpo y de la voluntad, y que sirve de apoyo en la defensa de intereses objetivos, sino que emana de la

interioridad del espíritu, del honor, de la hidalguía, y es en suma fantástica, pues se somete a las aventuras del arbitrio interno y a las contingencias de los enredos externos o a los impulsos de la piedad mística, pero en general a la relación subjetiva del sujeto consigo.

Ahora bien, esta forma del arte romántico prevalece en dos hemisferios: en Occidente, en este descenso del espíritu a lo interno subjetivo suyo, y en Oriente, en esta primera expansión de la consciencia que se abre a la liberación de lo finito. En Occidente la poesía se basa en el ánimo replegado a sí, que se ha convertido para sí en el centro, pero que tiene su mundanidad sólo como una de las dos partes de su posición, como uno de los lados, más allá del cual se halla todavía un mundo superior de la fe. En Oriente es primordialmente el árabe quien, como un punto que en principio no tiene ante sí nada más que su árido desierto y su cielo, emerge vigorosamente al esplendor y a la primera extensión de la mundanidad, y al mismo tiempo conserva todavía su libertad interna. En general, en Oriente es la religión musulmana la que, por así decir, ha desbrozado el terreno, ha desalojado toda idolatría de la finitud y de la fantasía, pero le ha dado al ánimo la libertad subjetiva de que está éste enteramente lleno; de modo que la mundanidad aquí no constituye una esfera sólo distinta, sino que arriba a la emancipación universal en que corazón y espíritu, sin configurarse a Dios objetivamente, están en sí reconciliados en alegre vitalidad, por así decir mendigos satisfechos y felices que dichosamente gozan, aman, teóricamente, en la glorificación de sus objetos.

1. El honor

El motivo del honor le era desconocido al antiguo arte clásico. En la *Ilíada* el contenido y el principio motor los constituye ciertamente la cólera de Aquiles, de modo que de éste depende toda la marcha ulterior; pero aquí no se concibe lo que en sentido moderno entendemos por honor. Aquiles se siente esencialmente ofendido por el hecho de que Agamenón le ha arrebatado su parte efectiva del botín, que le pertenece y es su recompensa honorífica, su γέρας. Aquí la ofensa se produce en relación a algo real, a un obsequio que, por supuesto, implicaba también un privilegio, un reconocimiento de la fama y de la valentía, y Aquiles se enoja porque Agamenón le trata indignamente y no le da muestras de respeto entre los griegos; pero la ofensa no llega al extremo último de la personalidad como tal, de modo que Aquiles queda satisfecho también con la devolución de la porción sustraída y la adición de más regalos y bienes, y Agamenón en última instancia no rehúsa esta reparación, aunque, según nuestras ideas, se hayan injuriado recíprocamente del modo más grave. Pero con las invectivas sólo se han encolerizado, mientras que la ofensa particular-fáctica es superada a su vez de modo particular-fáctico.

a) Concepto del honor

El honor romántico es por el contrarío de otra índole. En éste la ofensa no se refiere al valor fáctico real, a la propiedad, al estamento, al deber, etc., sino a la personalidad como tal y a su representación* de sí misma, al valor que el sujeto se atribuye a sí mismo. En la fase actual este valor es tan infinito como infinito se es el sujeto. En el honor tiene por tanto el hombre la primera consciencia afirmativa de su subjetividad infinita, independientemente del contenido de la misma.

Ahora bien, en lo que el individuo posee, en lo que en él constituye algo particular, tras cuya pérdida él podría subsistir como antes, en ello pone el honor la validez absoluta de toda la subjetividad y en ello la representa* para sí y para otros. La medida del honor no depende por tanto de lo que el sujeto es efectivamente, sino de lo que es en esta representación*. Pero la representación* hace de cualquier cosa particular la universalidad, y toda mi subjetividad, que es mía, radica en esto particular. El honor es sólo apariencia, suele decirse. En efecto, así es; pero conforme a la perspectiva actual ha de tomarse más precisamente como la apariencia y el reflejo[401] de la subjetividad en sí misma, que, en cuanto apariencia de algo infinito, es ella misma infinita. Por esta infinitud precisamente se convierte la apariencia del honor en el ser-ahí propiamente dicho del sujeto, su suprema realidad efectiva, y toda cualidad particular en que transparece el honor haciéndola suya está ya elevada por esta apariencia misma a un valor infinito. Esta clase de honor constituye una determinación fundamental del mundo romántico y tiene el presupuesto de que el hombre ha salido de la representación* meramente religiosa y de la interioridad tanto como también entrado en la realidad efectiva viva, y en el material de la misma se lleva ahora a existencia sólo a sí mismo en su autonomía puramente personal y validez absoluta.

Ahora bien, el honor puede tener el más diverso *contenido*. Pues todo lo que soy, hago y me hacen los demás forma también parte de mi honor. Puedo por tanto contar en el honor lo de todo punto sustancial mismo, la lealtad a los príncipes, a la patria, a la profesión, el cumplimiento de los deberes de padre, la fidelidad conyugal, la honestidad comercial y negociadora, la escrupulosidad en las investigaciones científicas, etc. Pero, ahora bien, para el punto de vista del honor todas estas relaciones en sí mismas válidas

y verdaderas no están ya sancionadas y reconocidas por sí mismas, sino sólo por el hecho de que yo introduzco mi subjetividad y con ello hago que se conviertan en cuestiones de honor. El hombre de honor, por tanto, en todas las cosas piensa siempre, en primer lugar, en sí mismo; y la pregunta no es si algo es en y para sí justo o no, sino si es conforme a él, si le conviene a su honor ocuparse de ello o abstenerse. Y así puede también ciertamente hacer las peores cosas y ser un hombre de honor. Igualmente se crea fines arbitrarios, se representa* con un cierto carácter y se obliga, por sí o por otros, a lo que en sí no tiene ninguna obligación ni necesidad. En tal caso no es la cosa, sino la representación* subjetiva, la que plantea dificultades y complicaciones, pues se convierte en una cuestión de honor afirmar el carácter una vez asumido. Así, p. ej., Doña Diana[402] considera contrario a su honor confesarle a nadie el amor que siente, pues en una ocasión se hizo acreedora a la reputación de no prestar oídos al amor. En general por tanto el contenido del honor permanece expuesto a la contingencia, pues sólo vale por el sujeto y no según la esencialidad inmanente a él mismo. Por eso en las representaciones** románticas vemos expresado por un lado como *ley* del *honor* lo que es en y para sí legítimo, pues el individuo asocia al mismo tiempo a la consciencia de lo justo la autoconsciencia infinita de su personalidad. Que el honor exija o prohíba algo expresa entonces que toda la subjetividad se transfiere al contenido de esta exigencia o de esta prohibición, de modo que una transgresión no puede pasarse por alto, repararse o compensarse con cualquier transacción, ni el sujeto puede prestar atención a otro contenido. Pero, a la inversa, el honor puede también convertirse en algo enteramente formal y carente de contenido, en la medida en que no contiene nada más que mi árido yo, que es para sí infinito, o bien asume en sí como

obligatorio un contenido enteramente vil. En este caso, el honor, particularmente en representaciones** dramáticas, resulta un objeto completamente frío y muerto, pues entonces sus fines no expresan un contenido esencial, sino sólo una subjetividad abstracta. Pero, ahora bien, sólo un contenido en sí sustancial tiene necesidad y puede explicarse en ésta según su múltiple conexión y llevarse a consciencia como necesario. Esta carencia de contenido más profundo surge particularmente cuando la sofistería de la reflexión introduce en el ámbito del honor algo en sí mismo contingente e insignificante que está en contacto con el sujeto. En tal caso nunca falta material, pues la sofistería analiza con gran sutileza de las dotes de distinción, y pueden entonces descubrirse y convertirse en objeto de honor muchos aspectos que, tomados para sí, son enteramente indiferentes. Principalmente los españoles han desarrollado en su poesía dramática esta casuística de la reflexión sobre puntos de honor y la han puesto como razonamiento en boca de sus héroes de honor. Así, p. ej., puede investigarse la fidelidad de la esposa hasta en las coyunturas más triviales, y la mera sospecha de otros, incluso la mera posibilidad de una tal sospecha —aun cuando el marido sepa que la sospecha es falsa—, puede ya convertirse en una cuestión de honor. Si esto conduce a colisiones, su remate no reporta ninguna satisfacción, pues nada sustancial tenemos ante nosotros y por tanto, en vez del aquietamiento de un antagonismo necesario, sólo podemos extraer de ello un sentimiento penosamente opresivo. También en dramas franceses es a menudo el árido honor el que, de modo enteramente abstracto para sí, debe valer como interés esencial. Pero todavía más es esto en sí glacial y muerto el *Atareos*[403] del señor Friedrich von Schlegel: el héroe asesina a su noble, amante esposa; ¿por qué?: por causa del honor; y este honor

consiste en poder casarse con la hija del rey, por la que no alberga pasión alguna, y convertirse en yerno del rey. Es este un pathos despreciable y una perversa idea que se las da de algo elevado e infinito.

b) Vulnerabilidad del honor

Ahora bien, puesto que el honor no es sólo una apariencia *en mí* mismo, sino que también debe serlo en la representación* y el reconocimiento de *los demás*, los cuales a su vez pueden exigir por su parte el mismo reconocimiento de su honor, el honor es lo absolutamente *vulnerable*. Pues puramente de mi arbitrio depende el alcance y la referencia a que yo quiera extender la exigencia. La más mínima falta puede ser ya significativa para mí a este respecto; y puesto que en el seno de la realidad efectiva concreta el hombre se halla en las más diversas relaciones con mil cosas y puede ampliar infinitamente el círculo de lo que quiera contar como suyo y en lo que poner su honor, no hay fin para las disputas y los altercados, dadas la autonomía de los individuos y su inflexible singularización, implícitas por así decir en el principio del honor. Tampoco en el caso de la ofensa, como en el del honor en general, importa por tanto el contenido por el que deba sentirme ofendido; pues lo que es negado afecta a la personalidad que ha hecho de tal contenido el suyo y ahora *se* considera, en cuanto este infinito punto ideal, atacada.

c) Restauración del honor

Por eso toda ofensa al honor se estima como algo en sí mismo infinito y sólo puede por tanto ser reparada de modo

infinito. Ciertamente hay también a su vez muchos grados de ultraje y otros tantos grados de satisfacción; pero qué tomo en general en este ámbito como una ofensa, en qué medida quiero sentirme como ultrajado y exigir desagravio, también depende aquí a su vez enteramente del arbitrio subjetivo, que tiene derecho a llegar hasta la más escrupulosa reflexión y la más irritable puntillosidad. En el caso de un desagravio tal como el que se exige, el ofensor, igual que yo mismo, debe ser reconocido como un hombre de honor. Pues yo quiero el reconocimiento de mi honor por parte del otro; pero, ahora bien, para tener honor para él y por él, él debe valerme a mí mismo como hombre de honor, es decir, no obstante la ofensa que me ha inferido y mi hostilidad subjetiva hacia él, en su personalidad debe valerme como algo infinito.

Así pues, en el principio del honor en general hay una determinación fundamental: que nadie debe con sus acciones concederle a nadie un derecho sobre sí, y por ello, no importa lo que haya hecho y cometido, se considera, después lo mismo que antes, como algo infinito inalterado, y quiere ser tomado y tratado en esta cualidad.

Ahora bien, ya que el honor, en sus litigios y su desagravio, estriba a este respecto en la autonomía personal, la cual se sabe no limitada por nada, sino que actúa por sí misma, vemos aquí reaparecer una vez más ante todo lo que en las figuras heroicas del ideal constituía una determinación fundamental, la autonomía de la individualidad. Pero en el honor no tenemos sólo la firmeza en sí misma y la acción por sí, sino que la autonomía está aquí ligada a la *representación* de sí misma*, y precisamente esta representación* constituye el contenido propiamente dicho del honor, de modo que éste representa* lo suyo en lo exterior y dado, y en esto a sí en toda su subjetividad. El honor es por consiguiente la autonomía en sí *reflejada*, que como ausencia no tiene más que esta

reflexión y deja por completo al azar si su contenido es lo en sí mismo ético y necesario o lo contingente y carente de significado.

2. El amor

El segundo sentimiento que desempeña un papel preeminente en las representaciones** del arte romántico es el *amor*.

a) Concepto del amor

Si en el honor la determinación fundamental la constituye la subjetividad personal tal como ésta se representa* en su *autonomía* absoluta, en el amor lo supremo es más bien la *entrega* del sujeto a un individuo del otro sexo, la renuncia a su consciencia autónoma y a su ser-para-sí singularizado, que se siente impulsado a tener su propio saber de sí sólo en la consciencia del otro. En este respecto amor y honor se contraponen. Pero, a la inversa, también podemos considerar el amor como la *realización* de lo ya implícito en el honor, en la medida en que la urgencia del honor es verse reconocido, ver asumida la infinitud de la persona en otra persona. Este reconocimiento sólo es verdadero y total cuando mi personalidad no sólo es respetada por lo otros en abstracto o en un caso concreto singularizado y por tanto limitado, sino cuando yo, según toda mi subjetividad —con todo lo que la misma es y contiene en sí—, en cuanto este individuo, tal como éste fue, es y será, penetro en la consciencia de otro, constituyo su saber y querer propiamente dichos, su

aspiración y su posesión. Entonces este otro vive sólo en mí, del mismo modo que yo sólo me soy ahí en él, sólo en esta plena unidad son ambos para sí mismos y transfieren a esta identidad toda su alma y todo su mundo. En este respecto es la misma infinitud interior del sujeto la que confiere al amor la importancia que tiene para el arte romántico, una importancia todavía más acrecentada por la superior riqueza que comporta el concepto del amor.

Ahora bien, más precisamente, el amor no estriba, como con frecuencia puede ser el caso en el honor, en las reflexiones y la casuística del entendimiento, sino que encuentra su origen en el sentimiento, y, puesto que interviene la diferencia de sexos, tiene al mismo tiempo la base de relaciones naturales espiritualizadas. Pero aquí deviene esencial sólo por el hecho de que el sujeto se abre a esta relación según lo interno suyo según su infinitud-en-sí. Esta pérdida de su consciencia en el otro, esta apariencia de abnegación y carencia de sí sólo con la cual el sujeto se reencuentra y se convierte en sí, este olvido de sí, de modo que el amante no existe para sí, no vive para sí ni está preocupado por sí, sino que encuentra en otro las raíces de su ser-ahí y sin embargo goza enteramente de sí mismo precisamente en este otro, constituye la infinitud del amor; y lo bello ha de buscarse primordialmente en el hecho de que este sentimiento no se queda sólo en impulso y sentimiento, sino que la fantasía desarrolla su mundo en esta relación, eleva a adorno de este sentimiento todo lo demás que en cuanto a intereses, coyunturas, fines, pertenece al ser y a la vida efectivamente reales, lo traslada todo a esta esfera y sólo en este respecto le atribuye un valor. El amor es lo más bello particularmente en los caracteres femeninos, pues para ellos esta entrega, esta renuncia, es el punto más alto, ya que en este sentimiento concentran y despliegan toda la vida

espiritual y efectivamente real, únicamente en él hallan un sostén del ser-ahí y, si una desdicha los roza, se consumen como una llama apagada al primer soplo brusco. En el arte clásico el amor no aparece en esta intimidad subjetiva del sentimiento y en general interviene sólo como un momento subordinado para la representación** o sólo por el lado del goce sensible. En Homero o bien no se le concede gran peso o bien aparece el amor en su figura más digna: como matrimonio en el círculo de la domesticidad, así en la figura de Penélope, como solicitud de esposa y madre, así en Andrómaca, o en otras relaciones éticas. Por el contrario, el vínculo que liga a París con Helena es reconocido como antiético y la causa de los horrores y miserias de la guerra de Troya; y el amor de Aquiles por Briseida tiene poca profundidad de sentimiento e interioridad, pues Briseida es una esclava sometida al héroe. En las odas de Safo el lenguaje del amor se eleva ciertamente a inspiración poética, pero lo que se expresa es más el insidioso, consuntivo ardor de la sangre que la intimidad del corazón y del ánimo subjetivo. Por otro lado, en las graciosas cancioncillas de Anacreonte el amor es un goce más sereno, más general, que, sin los infinitos sufrimientos, sin este dominio de toda la existencia o la piadosa devoción de un ánimo oprimido, lánguido, callado, se lanza alegremente al goce inmediato como a algo inocente que sucede de tal o cual modo y en el que la infinita importancia de poseer precisamente a esta y no a otra muchacha permanece tan desatendida como la decisión monástica de renuncia por entero a la relación sexual. La excelsa tragedia de los antiguos tampoco conoce la pasión del amor en su significado romántico. Particularmente en Esquilo y en Sófoclés no reclama para sí ningún interés esencial. Pues aunque Antígona le está destinada a Hemón como esposa y Hemón intercede por Antígona ante su padre, incluso

aunque, puesto que no puede salvarla, se suicida por ella, sin embargo ante Creonte sólo hace valer relaciones objetivas y no la fuerza subjetiva de su pasión, que tampoco siente en el sentido de un ferviente amante moderno. Como pathos esencial trata ya Eurípides el amor, p. ej., en *Fedra*, pero también aquí aparece como aberración criminal, como pasión de los sentidos, instigada por Venus, la cual quiere pervertir a Hipólito por no querer ofrendarle sacrificios. En la Venus de Medici tenemos igualmente una imagen plástica del amor, contra cuya elegancia y bella elaboración de la figura nada puede decirse; pero la expresión de la interioridad, tal como la requiere el arte romántico, falla totalmente. El mismo es el caso en la poesía romana, en la que, tras la disolución de la República y la severidad de la vida ética, el amor aparece más o menos como un goce sensual. Por el contrario, Petrarca, aunque él mismo consideraba sus sonetos como juegos y fue en sus poemas y obras en latín donde cimentó su fama, logró la inmortalidad por este amor de la fantasía, hermanado bajo el cielo italiano con la religión en el éxtasis artísticamente conformado del corazón. También la exaltación de Dante emanó de su amor por Beatriz, transfigurado luego en él en amor religioso, mientras que su valor y su audacia se elevaron a la energía de una concepción religiosa del arte en la que se hizo juez universal sobre los hombres, cosa a la que nadie se atrevería, y les asignó a éstos el infierno, el purgatorio y el cielo. Como contraimagen de esta exaltación, Boccaccio representa** el amor ya en la intensidad de la pasión de éste, ya de modo enteramente frívolo sin eticidad, al presentarnos en sus variopintos cuentos las costumbres de su tiempo, de su tierra. En la trova alemana el amor se muestra lleno de sentimiento, tierno, carente de la copiosidad de la fantasía, lúdico, melancólico, uniforme; entre los españoles, ricamente fantástico en la expresión, caballeresco, sutil a veces en la

búsqueda y defensa de sus derechos y deberes, como cuestión de honor personal, y también aquí quimérico en su máximo esplendor. Entre los franceses posteriores, deviene por el contrario más galante, propenso a la vanidad, un sentimiento *hecho* poesía a menudo de modo sumamente espiritual con ingeniosa sofistería, tan pronto un goce sensual sin pasión como una pasión sin goce, un sentimiento y un sentimentalismo sublimados, reflexivos. Pero debo interrumpir estas indicaciones, que no es aquí el lugar de detallar.

b) Colisiones del amor

Ahora bien, más precisamente el interés mundano se divide en general en dos vertientes, al estar por un lado la mundanidad como tal, la vida familiar, el vínculo estatal, la ciudadanía, la ley, el derecho, la costumbre, etc., y, frente a este ser-ahí para sí firme, germinar el amor en ánimos más nobles, ardientes, esta religión mundana del corazón, que tan pronto se unifica de todos los modos con la religión como la somete a sí, la olvida y, ya que únicamente de sí hace el asunto esencial, más aún, el único o supremo de la vida, no sólo puede renunciar a todos los demás y decidirse a huir con la persona amada a un desierto, sino que, en su extremo —en tal caso, por supuesto, no bello—, llega hasta el sacrificio no libre, servil, cínico, de la dignidad del hombre, como, p. ej., en *Kathchen von Heilbronn*[404]. Ahora bien, debido a esta separación, los fines del amor no son cumplidos en la realidad efectiva concreta sin *colisiones*, pues, aparte del amor, también las demás relaciones de la vida hacen valer sus exigencias y derechos, y pueden por tanto herir la pasión del amor en su único dominio.

α) La *primera* y más frecuente colisión que a este respecto tenemos que mencionar es el conflicto entre *el honor y el amor*. El honor tiene en efecto la misma infinitud que el amor y puede asumir un contenido que se le cruce en el camino al amor como un obstáculo absoluto. El deber del honor puede exigir el sacrificio del amor. Desde ciertos puntos de vista sería, p. ej., contrario al honor de un estamento superior amar a una muchacha de estamento inferior. La diferencia de estamentos es necesaria y viene dada por la naturaleza de las cosas. Ahora bien, si la vida mundana todavía no está regenerada por el concepto infinito de una verdadera libertad en la que estamento, profesión, etc., dependan del sujeto como tal y de su libre elección, por una parte siempre es más o menos la naturaleza, el nacimiento, lo que le señala al hombre su puesto fijo, por otra las diferencias que de ello se derivan son además establecidas como absolutas e infinitas también por el honor, en la medida en que éste hace de su propio estamento una cuestión de honor.

β) Pero, ahora bien, *en segundo lugar*, además del honor, también pueden entrar en pugna con el amor e impedir la realización de éste las eternas potencias *sustanciales* mismas, los intereses del Estado, el amor patrio, los deberes familiares, etc. Particularmente en representaciones** modernas, en las que las relaciones objetivas de la vida ya se han elaborado hasta la validez, es esta una colisión muy apreciada. El amor entonces, en cuanto un derecho él mismo de peso[405] del ánimo subjetivo, es contrapuesto de tal modo a otros derechos y deberes, que el corazón o bien se desentiende de estos deberes en cuanto subordinados, o bien los reconoce y entra en lucha consigo mismo y la violencia de su propia pasión. *La doncella de Orleáns*, p. ej., se basa en esta última colisión.

γ) Pero, *en tercer lugar*, pueden ser en general relaciones y obstáculos *exteriores* los que se opongan al amor: el curso habitual de las cosas, la prosa de la vida, las desgracias, la pasión, los prejuicios, las estupideces, el egoísmo de los demás, eventualidades de la más diversa índole. Aquí se mezcla entonces a menudo mucho de feo, horrendo, infame, pues son la maldad, la brutalidad y el salvajismo de otra pasión lo que se opone a la tierna belleza de alma del amor. Particularmente en tiempos recientes vemos con frecuencia en dramas, relatos y novelas semejantes colisiones externas, las cuales deben interesar entonces principalmente por la participación en los sufrimientos, esperanzas, proyectos frustrados de los desdichados amantes, y conmover y satisfacer con un desenlace bueno o malo, o en general sólo entretener. Pero esta clase de conflictos, puesto que se basa en una mera contingencia, es de índole subordinada.

c) Contingencia del amor

En todos estos aspectos tiene por supuesto el amor una elevada cualidad en él, en la medida en que no resulta sólo atracción sexual en general, sino que un ánimo en sí rico, bello, noble se abandona y para la unidad con el otro es vivaz, activo, valiente, abnegado, etc. Pero el amor romántico tiene al mismo tiempo su *límite*, a saber. Lo que le falta a su contenido es la *universalidad* que es en y para sí. No es más que el sentimiento *personal* del sujeto singular, el cual sentimiento no se muestra colmado con los eternos intereses y el contenido objetivo del ser-ahí humano, con la familia, los fines políticos, la patria, los deberes profesionales, estamentales, de la libertad, de la religiosidad, sino sólo con el sí propio, que quiere recuperar el sentimiento reflejado por

otro sí. Este contenido de la intimidad misma a su vez todavía formal no corresponde verdaderamente a la totalidad que un individuo en sí concreto debe ser. En la familia, el matrimonio, el deber, el Estado, lo principal de que debe tratarse no es el sentimiento subjetivo como tal y-la unificación consiguiente del mismo precisamente con este y no con otro individuo. Pero en el amor romántico todo gira sólo en torno al hecho de que *éste* ama precisamente a *ésta, ésta* a *éste*. Por qué no son justamente más que éste o ésta singulares halla únicamente su fundamento en la particularidad subjetiva, en el acaso del arbitrio. Para cada cual su amada, como para la joven su amado, aunque otros puedan encontrarlos muy corrientes, aparecen como la más bella, el más excelente, y no hay otro ni otra en el mundo. Pero, precisamente porque todos, o muchos, hacen esta exclusión y no es Afrodita misma la única en ser amada, sino que más bien para cada cual la suya es Afrodita y quizá más aún, se muestra que son muchas las que valen como lo mismo; tal, pues, como todos saben de hecho que en el mundo hay también muchas muchachas bellas o buenas, sobresalientes, todas las cuales —o la mayoría— encuentran sus amantes, pretendientes y maridos, a los que se les aparecen como bellas, virtuosas, dignas de amor, etc. Concederle eri cada caso la preferencia absolutamente sólo a una y sólo precisamente a ésta es por tanto un mero asunto privado del corazón subjetivo y de la particularidad o peculiaridad del sujeto, y la infinita obstinación en necesariamente encontrar sólo precisamente en ésta su vida, su consciencia suprema, se evidencia como un infinito arbitrio de la necesidad. Por supuesto, en esta posición se reconoce la superior libertad de la subjetividad y de su elección absoluta, la libertad de no someterse meramente, como la Fedra de Eurípides, a un pathos, a una divinidad;

sino que, debido a la voluntad de todo punto singular de la que deriva, la elección aparece al mismo tiempo como un capricho y una obcecación de la particularidad.

Por eso las colisiones del amor, particularmente cuando éste es polémicamente contrapuesto a intereses sustanciales, conservan siempre un aspecto de contingencia e ilegitimidad, porque es la subjetividad como tal la que, con sus exigencias no válidas en y para sí, se opone a lo que tiene que aspirar a reconocimiento por su propia esencialidad. En la alta tragedia de los antiguos, los individuos, Agamenón, Clitemnestra, Orestes, Edipo, Antígona, Creonte, etc., tienen ciertamente lo mismo un fin individual; pero lo sustancial, el pathos que los impulsa como contenido de su acción, es de una legitimidad absoluta y precisamente por ello también en sí mismo de un interés universal. Lo que su acto les acarrea no es tampoco por consiguiente conmovedor porque sea un destino desgraciado, sino porque es una desgracia que al mismo tiempo honra absolutamente, pues el pathos, que no se aquieta hasta que ha obtenido satisfacción, tiene un contenido para sí necesario. Si en este caso concreto no se castiga la culpa de Clitemnestra, si la ofensa que Antígona experimenta como hermana no es reparada, esto es una injusticia en sí. Pero estos sufrimientos del amor, estas esperanzas malogradas, este estar enamorado en general, estos infinitos dolores que siente un amante, esta infinita felicidad y beatitud que se representa*, no son un interés en sí mismo universal, sino algo que sólo le atañe a él mismo. Todos los hombres tienen un corazón para el amor y el derecho a ser felices a través del mismo; pero si aquí, precisamente en este caso, bajo tales y cuales coyunturas, en relación precisamente con esta muchacha, no logra su propósito, no se ha producido por ello ninguna injusticia. Pues no es, nada en sí necesario que él se encapriche precisamente de esta muchacha, y debemos por

consiguiente interesarnos por la suprema contingencia, por el arbitrio de la subjetividad, carente de extensión y universalidad. Este sigue siendo el aspecto de frialdad que, pese a todo el calor de la pasión, nos impregna en su representación**.

3. *La fidelidad*

El tercer momento importante para la subjetividad romántica en su esfera mundana es la *fidelidad*. Pero por fidelidad no tenemos que entender aquí ni la consecuente sujeción al juramento de amor dado una vez ni la firmeza de la amistad, como cuyo modelo más bello entre los antiguos valían Aquiles y Patroclo y, más íntimamente todavía, Orestes y Pílades. La amistad en este sentido de la palabra tiene como su terreno y como su época sobre todo la juventud. Cada hombre tiene que hacer su camino por la vida para sí, labrarse y conservar una realidad efectiva. Ahora bien, la juventud, cuando los individuos viven todavía en común indeterminidad de sus relaciones efectivamente reales, es la época en que se alían entre sí y se asocian tan estrechamente en *un* designio, una voluntad y una actividad, que por eso toda empresa de uno se convierte al mismo tiempo en empresa del otro. No es este ya el caso en la amistad entre adultos. Las relaciones del adulto siguen para sí su camino y no se dejan conducir a tan firme comunidad con otro que uno no pueda llevar nada a cabo sin el otro. Los adultos se encuentran y vuelven a separarse, sus intereses y ocupaciones divergen y se juntan; la amistad, la intimidad del designio, de los principios, de las orientaciones generales, permanecen, pero no es la amistad juvenil, en la que nadie decide ni pone

en obra nada que no sea inmediatamente asunto del otro. Forma esencialmente parte del principio de nuestra vida más profunda que en conjunto cada cual cuide de sí, esto es, se las componga él mismo en su realidad efectiva.

a) La fidelidad en el servicio

Ahora bien, si en la amistad y el amor la fidelidad sólo subsiste entre iguales, la fidelidad tal como tenemos que considerarla sólo afecta a alguien más alto, superior, a un *señor*. Una clase análoga de fidelidad encontramos ya entre los antiguos en la fidelidad del servidor a la familia, a la casa de su señor. El más bello ejemplo a este respecto lo aporta el porquerizo de Odiseo, que mucho se fatiga de noche y con mal tiempo por custodiar sus cerdos, lleno de solicitud para con su señor, a quien finalmente presta luego también leal auxilio contra los pretendientes. La imagen de una fidelidad análogamente conmovedora, pero que aquí se convierte enteramente en cosa del ánimo, nos la muestra Shakespeare, p. ej., en el *Lear* (Acto I, escena IV), cuando Lear le pregunta a Kent, que quiere servirle: «¿Me conoces, amigo?» —«¡No, señor!», responde Kent, «pero tenéis algo en vuestro semblante, que de buena gana os llamaría señor». Esto se aproxima ya mucho a lo que aquí tenemos que establecer como la fidelidad romántica. Pues la fidelidad en nuestra fase no es la fidelidad de los esclavos y siervos, que ciertamente puede ser bella y conmovedora, pero carece de la libre autonomía de la individualidad y de fines y acciones propios, y es por tanto subordinada.

Lo que por contra tenemos ante nosotros es la fidelidad del vasallo de la caballería, en la que el sujeto, pese a su devoción por alguien superior, príncipe, rey, emperador, conserva su

libre estribar en sí como momento de todo punto predominante. Pero esta fidelidad constituye en la caballería un principio tan elevado porque implica la capital cohesión de una entidad común y del orden social de la misma, al menos en el nacimiento originario.

b) Autonomía subjetiva de la fidelidad

Pero el fin más pleno de contenido que por esta nueva unión de los individuos accede a manifestación no es el patriotismo en cuanto interés objetivo, universal, sino que está sólo ligado a un sujeto, el señor, y por eso condicionado también a su vez por el propio honor, el provecho particular, la opinión subjetiva. La fidelidad aparece en su máximo esplendor en un mundo exterior informe, inculto, sin imperio del derecho y de la ley. En el seno de una tal realidad efectiva sin ley los más fuertes y poderosos se entronizan como centros firmes, como caudillos, príncipes, en torno a los cuales se agrupan otros por libre elección. Una tal relación se desarrolló más tarde incluso en el vínculo legal de un feudalismo en el que, ahora bien, cada vasallo vindica para sí sus derechos y privilegios. Pero el principio fundamental sobre el que descansa todo según su origen es la libre elección tanto con respecto al sujeto de la dependencia como también a la persistencia en ésta. Así pues, la caballería de la fidelidad sabe salvaguardar muy bien la propiedad, el derecho, la autonomía personal y el honor del individuo, y no es por tanto reconocida como un *deber* como tal que habría de cumplirse incluso contra la voluntad contingente del sujeto. Al contrario. Cada individuo hace su subsistencia, y con ello la subsistencia del orden universal, dependiente de su placer, inclinación y designio singular.

c) Colisiones de la fidelidad

La fidelidad y la obediencia al señor pueden por tanto entrar fácilmente en colisión con la pasión subjetiva, la susceptibilidad del honor, el sentimiento de oprobio, de amor y otras contingencias internas y externas, y devienen por ello algo sumamente precario. Un caballero, p. ej., es leal a su príncipe, pero su amigo entra en disputa con el príncipe; ahí tiene ya al punto la elección entre una y otra fidelidad, y primordialmente puede[406] ser fiel a sí mismo, a su honor y a su provecho. El más bello ejemplo de una colisión tal lo encontramos en el Cid. Éste es fiel al rey e igualmente a sí mismo. Cuando el rey actúa justamente, él le presta su brazo, pero cuando el príncipe comete injusticia o el Cid es ofendido, le retira su poderosa ayuda. También los pares de Carlomagno muestran la misma relación. Es un vínculo de soberanía y obediencia, más o menos el mismo que ya hemos conocido entre Zeus y los demás dioses; el jefe ordena, vocifera y riñe, pero los individuos autónomos, enérgicos, se resisten cuando y como les place. Pero esta fragilidad y relajación del vínculo es descrita del modo más fidedigno y gracioso en *Reineke el zorro*. Así como en este poema los grandes del reino sólo sirven propiamente hablando a sí mismos y a su autonomía, así de a disgusto estaban también los príncipes y caballeros alemanes de la Edad Media cuando debían hacer algo por el todo y su emperador; y es como si a la Edad Media se la exaltara tanto precisamente por eso, porque en tal circunstancia cada cual está justificado y es un hombre de honor si sigue su arbitrio, lo que no puede permitírsele en la vida de un Estado racionalmente organizado.

En cada una de estas tres fases, el honor, el amor y la fidelidad, el suelo es la autonomía del sujeto en sí, el ánimo,

que, no obstante, siempre se abre a ulteriores y más ricos intereses y en éstos permanece reconciliado consigo mismo. Es aquí donde se halla en el arte romántico la parte más bella de la esfera que cae fuera de la religión como tal. Los fines afectan a lo humano, con lo que, al menos por un lado, a saber, por el lado de la libertad subjetiva, podemos simpatizar, y nos encontramos, como una y otra vez es el caso en el terreno religioso, tanto el material como el modo de representación** en colisión con nuestros conceptos. Pero igualmente puede ser puesto este ámbito en relación con la religión de múltiples modos, de forma que ahora los intereses religiosos se entrelacen con los de la caballería mundana, como, p. ej., las aventuras de los Caballeros de la Tabla Redonda en la búsqueda del Santo Grial. En esta imbricación entran entonces en la poesía de la caballería en parte mucho de místico y fantástico, en parte mucho de alegórico. Pero el ámbito del amor, el honor y la fidelidad puede asimismo presentarse también totalmente independiente de la profundización en fines y designios religiosos, y sólo llevar a intuición el movimiento inicial del ánimo en su interna subjetividad mundana. Pero lo que todavía le falta a la fase actual es la repleción de esta interioridad con el contenido concreto de las relaciones, caracteres, pasiones humanos, y del ser-ahí efectivamente real en general. Frente a esta multiplicidad el ánimo en sí infinito sigue siendo todavía abstracto y formal, y tiene por tanto la tarea de asumir en sí también este material más amplio y representarlo** elaborado de modo artístico.

3. La autonomía formal de las particularidades individuales

Si volvemos la vista a lo que precede, *primero* hemos considerado la subjetividad en su esfera absoluta: la consciencia en su mediación con Dios, el proceso universal del espíritu que se reconcilia en sí. La abstracción consistía aquí en el hecho de que el ánimo, sacrificándose, se retiraba así de lo mundano, natural y humano como tal, aunque esto fuese ético y por tanto legítimo, para no satisfacerse más que en el puro cielo del espíritu. *En segundo lugar*, la subjetividad humana —sin representar** la negatividad que esa mediación implicaba— devino ciertamente afirmativa para sí y para otros; pero el contenido de esta infinitud mundana como tal era sólo la autonomía personal del honor, la intimidad del amor y la servidumbre de la fidelidad, un contenido que puede ciertamente acceder a la intuición en múltiples relaciones, en una gran multiplicidad y gradación del sentimiento y de la pasión sometidos a un gran cambio de las coyunturas externas, pero que dentro de estos casos no representa** precisamente más que esa autonomía del sujeto y su intimidad. El *tercer* punto que en consecuencia todavía nos queda por considerar ahora es el modo y manera en que el ulterior material del ser-ahí humano, según lo interno y externo suyos —la naturaleza y su aprehensión y significatividad para el ánimo— puede entrar en la forma

artística romántica. Aquí es por tanto el mundo de lo particular, de lo-que-es-ahí en general, lo que deviene para sí libre y, en la medida en que no aparece penetrado por la religión y la comprensión en la unidad de lo absoluto, se yergue sobre sus propios pies y avanza autónomamente en su propio ámbito.

En esta tercera esfera de la forma artística romántica han desaparecido por tanto los materiales religiosos y la caballería con sus elevadas concepciones y fines generados por lo interno, a los que en el presente y en la realidad efectiva no les corresponde nada inmediatamente. Lo que por contra nuevamente se satisface de nuevo es la sed de este presente y de esta realidad efectiva mismos, el contentarse con lo que *es ahí*, la complacencia consigo mismo, con la finitud del hombre y lo finito, particular y retratista en general. En su presente el hombre quiere ver ante sí —aunque con sacrificio de la belleza y de la idealidad del contenido y de la apariencia— lo presente mismo, recreado en vitalidad presente por el arte, como su propia obra espiritual humana. La religión cristiana, como ya vimos al principio, ni según el contenido ni según la figura, ha crecido, como los dioses orientales y griegos, en el suelo de la fantasía. Ahora bien, si es la fantasía la que por sí crea el significado para consumar la unión de lo interno verdadero con la figura perfecta de lo mismo y consuma efectivamente esta asociación en el arte clásico, en la religión cristiana hallamos por contra la peculiaridad mundana de la apariencia al punto de suyo asumida, tal cual es, como un momento en lo ideal, y el ánimo satisfecho en el habito y la contingencia de lo externo sin la exigencia de la belleza. Pero en principio el hombre sólo en sí, según la posibilidad, está reconciliado con Dios; todos están ciertamente llamados a la beatitud, pocos son elegidos[407], y el ánimo, para el que tanto el reino de los cielos como el reino

de este mundo siguen siendo un más allá, debe en lo sacro [408] renunciar a la mundanidad y a la presencia egoísta en ésta. Parte de una lejanía infinita, y el hecho de que lo que en principio sólo es para él lo sacrificado sea un más acá afirmativo, este positivo hallarse y quererse en su presente, lo que es el comienzo, en el desarrollo del arte romántico no constituye más que la conclusión y es lo último en que el hombre se profundiza y puntualiza[409] en sí.

Por lo que a la forma de este nuevo contenido respecta, desde su inicio encontrábamos el arte romántico afectado por la oposición de que la subjetividad en sí infinita es para sí misma imposible de unificar con el material exterior y debe permanecer sin unificar. Esta confrontación autónoma de ambos aspectos y el retraimiento de lo interno a sí constituyen ellos mismos el contenido de lo romántico. Conformándose en sí, siempre vuelven a separarse de nuevo hasta que al final se disgregan totalmente y muestran por ello que su unión absoluta tiene que buscarla en un *campo diferente* al del arte. Por esta disgregación los aspectos devienen *formales* respecto al arte, pues no pueden presentarse como un todo en esa plena unidad que les da el ideal clásico. El arte clásico se halla en un círculo de figuras fijas, en una mitología perfeccionada por el arte y sus indisolubles productos; la disolución de lo clásico, como vimos en la transición a la forma artística romántica, es por tanto, aparte del ámbito en conjunto más limitado de lo cómico y lo satírico, un desarrollo hacia lo agradable o una imitación que se pierde en la erudición, en lo muerto y frío, y degenera finalmente en una técnica chapucera y execrable. Pero en conjunto los temas siguen siendo los mismos y sólo permutan el anterior modo de producción espiritualmente lleno por una representación** cada vez más carente de espíritu y una tradición artesanal exterior. El progreso y la

conclusión del arte romántico son por contra la disolución interna del material artístico mismo, que se descompone en sus elementos, un devenir libre de sus partes con el que, a la inversa, la destreza subjetiva y el arte de la representación** aumentan y, cuanto más disoluto deviene lo sustancial, tanto más se perfeccionan.

La más determinada subdivisión de este último capítulo podemos hacerla como sigue:

En primer término, tenemos ante nosotros la *autonomía del carácter*, el cual sin embargo es particular, un individuo determinado, encerrado en sí con su mundo, sus propiedades y fines particulares.

A este formalismo de la particularidad del carácter se contrapone, *en segundo lugar*, la figura externa de las situaciones, los acontecimientos, las acciones. Ahora bien, puesto que la intimidad romántica en general es indiferente a lo externo, el fenómeno real se presenta aquí libre para sí —como no penetrado por lo interno de los fines y acciones ni configurado adecuadamente a ello— y en su modo de manifestación deslavazado, disoluto, hace valer como el *aventurerismo* la contingencia de los enredos, las coyunturas, la sucesión de los acontecimientos, la clase de ejecución, etc.

En tercer lugar, finalmente, se muestra la descomposición de los aspectos cuya cabal identidad constituye el concepto propiamente dicho del arte, y por tanto la descomposición y disolución del arte mismo. Por una parte, el arte pasa a la representación** de la realidad efectiva vulgar como tal, a la representación** de los objetos tal cual son ahí en su contingente singularidad y la peculiaridad de ésta, y tiene ahora el interés de transformar este ser-ahí en apariencia mediante la destreza del arte; por otra parte, muda por el contrario en la perfecta contingencia subjetiva de la

aprehensión y la representación**, en el humor como el trastrueque y la dislocación de toda la objetualidad y la realidad mediante el ingenio y el juego del enfoque subjetivo, y termina con el poder productivo de la subjetividad sobre todo contenido y toda forma.

1. autonomía del carácter individual

La infinitud subjetiva del hombre en sí de la que partíamos en la forma artística romántica sigue siendo también la determinación fundamental en la actual esfera. Lo que de nuevo aparece por contra en esta infinitud para sí autónoma es por una parte la *particularidad* del *contenido* que constituye el mundo del sujeto, por otra parte la integración inmediata del sujeto con esta particularidad suya y los deseos y fines de la misma; en tercer lugar, la individualidad viva, a la que el carácter se limita en sí. Por eso aquí por el término «carácter» no debemos entender lo que los italianos, p. ej., representaban** en sus máscaras. Pues las máscaras italianas son ciertamente también caracteres determinados, pero no muestran esta determinidad más que en su abstracción y universalidad, sin individualidad subjetiva. En cambio, los caracteres de nuestra fase con cada cual para sí un carácter peculiar, un todo para sí, un sujeto individual. Sin embargo, si aquí hablamos de formalismo y abstracción del carácter, esto sólo se refiere por tanto al hecho de que el contenido principal, el mundo de tal carácter, aparece por una parte como limitado y por consiguiente abstracto, por otra como contingente. Lo que el individuo es no lo sostiene y porta lo sustancial, lo en sí mismo legítimo, de su contenido, sino la mera subjetividad del carácter, la cual por tanto, en vez de en

su contenido y para sí firme pathos, sólo formalmente estriba en su propia autonomía individual.

Ahora bien, dentro de este formalismo pueden hacerse *dos distinciones capitales*.

Por una parte, está la firmeza enérgicamente *sustentante de sí* del carácter, la cual se limita a determinados fines y le transfiere a la realización de estos fines toda la potencia de una individualidad unilateral; por otra parte, el carácter aparece como *totalidad subjetiva*, la cual, no obstante, persiste sin desarrollo en su *interioridad* e insondable profundidad de ánimo, y no puede explicitarse ni llevarse a exteriorización cabal.

a) La firmeza formal del carácter

Lo que de entrada tenemos por tanto ante nosotros es el carácter particular, que quiere ser tal como inmediatamente es. Así como los animales son diversos, se encuentran para sí mismos en esta diversidad, así ocurre aquí también con los diferentes caracteres, cuya esfera y peculiaridad permanecen contingentes y no pueden ser firmemente delimitados por el concepto.

α) Una tal individualidad remitida sólo a sí misma no tiene por tanto intenciones ni fines meditados que haya ligado a cualquier pathos universal, sino que lo que tiene, hace y consumado extrae de forma enteramente inmediata, sin más reflexión ulterior, de su propia naturaleza determinada, que es precisamente como es y no quiere fundarse en algo superior, disolverse en ello y justificarse en algo sustancial, sino que, indomable e indómita, estriba en sí misma, y en esta firmeza o se impone o se va a pique. Una tal autonomía del

carácter sólo puede aparecer allí donde lo extradivino, lo particularmente humano, alcanza su plena validez. De esta índole son principalmente los personajes de Shakespeare, en los que lo primordialmente digno de admiración lo constituye precisamente la tirante firmeza y unilateralidad. No se habla allí de religiosidad, ni de un actuar debido a una reconciliación religiosa del hombre en sí, ni de lo ético como tal. Tenemos por el contrario ante nosotros individuos, erigidos autónomamente sólo sobre sí mismos, con fines particulares que sólo son los suyos, derivan únicamente de su individualidad y que, con la implacable consecuencia de la pasión sin reflexión secundaria ni universalidad, llevan ellos a efecto sólo para la propia autosatisfacción. Particularmente las tragedias, como *Macbeth, Otelo, Ricardo III* y otras, tienen como objeto principal *un* carácter tal, rodeado de menos eminentes y enérgicos. Así, p. ej., a Macbeth su carácter le determina a la pasión de la ambición. Al principio vacila, pero luego tiende la mano hacia la corona, asesina para obtenerla, y para mantenerla no se detiene ante ninguna atrocidad. Esta despiadada firmeza, la identidad del hombre consigo y con su fin no surgido más que de sí mismo, le da a aquél un interés esencial. Ni el respeto a la sacralidad de la majestad, ni la locura de su mujer, ni la defección de los vasallos, ni la ruina inminente, nada le hace titubear, ni el derecho divino ni el humano, ante nada retrocede, sino que persiste. Lady Macbeth es un carácter parecido, y sólo la insípida cháchara de una crítica reciente ha podido considerarla amorosa. Ya en su aparición (Acto I, escena V), al leer la carta en que Macbeth le informa del encuentro con las brujas y de la profecía de éstas: «¡Salve a ti, barón de Cawdor! ¡Salve a ti, que serás rey!», exclama: «Eres Glamis y Cawdor, y serás cuanto te han prometido. Pero me da miedo tu sentido (thy nature); está demasiado lleno de la leche de la ternura

humana para tomar el camino más corto». No muestra ninguna fruición amorosa, ninguna alegría por la ventura de su esposo, ni una emoción ética, ni una participación, ni una compasión de un alma noble, sino que sólo teme que el carácter de su esposo se interponga en el camino de la ambición de éste; pero a él mismo no lo considera ella más que como un medio; no hay en ella vacilación, ni incertidumbre, ni ponderación, ni flaqueza —como al principio todavía en Macbeth mismo—, ni remordimiento, sino la pura abstracción y dureza del carácter que sustenta sin más lo conforme a él, hasta que al final se quiebra. Este quebrantamiento, que en Macbeth, cuando ha cometido el hecho, se precipita sobre él desde fuera, en lo interno femenino de la lady es la locura. Y lo mismo ocurre con Ricardo III, Otelo, la anciana Margarita[410] y tantos otros: lo contrario a la miserabilidad de los personajes modernos, los de Kotzebue, p. ej., que parecen sumamente nobles, grandes, excelentes, pero que al mismo tiempo interiormente no son más que canallas. En otro respecto, no mejor lo hicieron otros posteriores que tan arrogantemente despreciaron sin embargo a Kotzebue. Como, p. ej., Heinrich von Kleist en su Käthchen y su príncipe de Homburg, personajes en los que, frente a la condición despierta de firme consecuencia, se representa** lo magnético, el sonambulismo, el andar dormido, como lo supremo y más excelente. El príncipe de Homburg es el más deplorable de los generales; distraído al impartir las disposiciones, redacta mal las órdenes, la noche anterior comete tonterías enfermizas y de día desatinos en la batalla. Con esta dualidad, desgarramiento y disonancia interna del carácter suponen ser continuadores de Shakespeare. Pero están muy lejos de él, pues los personajes de Shakespeare son en sí mismos consecuentes, permanecen fieles a sí y a su pasión, y en lo que son y lo que les acontece se

baten según su firme determinidad.

β) Ahora bien, cuanto más particular es el carácter que sólo se atiene a sí mismo y por eso fácilmente se aproxima al mal, tanto más en la realidad efectiva concreta no tiene sólo que afirmarse frente a los obstáculos que se le ponen por el camino e impiden su realización, sino que tanto más es también empujado a la ruina por esta realización suya misma. Pues al conseguir su meta, se encuentra con el destino surgido del carácter determinado mismo, una destrucción autoprovocada. Pero, ahora bien, el desarrollo de este destino no es sólo un desarrollo a partir de la *acción* del individuo, sino al mismo tiempo un devenir interno, un desarrollo del *carácter* mismo en su precipitación, embrutecimiento, naufragio o fatiga. Entre los griegos, para los cuales lo importante es el pathos, el contenido sustancial de la acción, y no el carácter subjetivo, el destino afecta menos a este carácter determinado, el cual tampoco se desarrolla ulteriormente de modo esencial en el seno de su acción, sino que es al final lo que era al comienzo. Pero en nuestra fase la prosecución de la acción es igualmente una evolución ulterior del individuo en lo interno subjetivo suyo, y no sólo una progresión externa. La actuación de Macbeth, p. ej., aparece al mismo tiempo como un embrutecimiento de su ánimo, con una consecuencia que, una vez cesada la indecisión, una vez echada la suerte, nada puede ya detener. Su esposa está desde el principio decidida, la evolución en ella se muestra sólo como la angustia interna que asciende hasta la destrucción física y espiritual, hasta la locura en que perece. Y lo mismo sucede con la mayoría de los personajes, los significativos y los insignificantes. Ciertamente también los personajes antiguos se evidencian como firmes y se llega en ellos a oposiciones en las que ya no es posible ninguna ayuda y para el desenlace debe intervenir un *deus ex machina*; pero esta

firmeza, tal como la de Filoctetes, p. ej., está llena de contenido y en conjunto repleta de un pathos éticamente legítimo.

γ) En estos caracteres de nuestra esfera, dada la contingencia de lo que toman como su fin y la autonomía de su individualidad, no es posible ninguna *reconciliación objetiva*. La conexión entre lo que son y lo que les pasa permanece por una parte indeterminada, pero por otra parte no se resuelve para sí misma ni en una dirección ni en otra. El hado vuelve aquí de nuevo una vez más como la más abstracta necesidad, y la única reconciliación es para el individuo su infinito ser en sí, su propia firmeza, en la que está por encima de su pasión y del destino de ésta. «Es así», y lo que le sucede, proceda del violento sino, de la necesidad o del acaso, lo es igualmente, sin reflexión sobre para qué, por qué; ocurre, y el hombre se hace y se quiere pétreo frente a esta violencia.

b) El carácter como totalidad interna pero no desarrollada

Pero, ahora bien, *en segundo lugar*, de modo totalmente contrapuesto puede lo formal del carácter radicar en la *interioridad* como tal, en la cual el individuo se queda sin poder lograr la expansión e imposición de la misma.

α) Son éstos ánimos sustanciales que encierran en sí una totalidad, pero que con sencillo laconismo producen toda conmoción profunda sólo en sí mismos sin desarrollo ni explicación desde fuera. El formalismo que acabamos de considerar afectaba a la determinidad del contenido, a la total absorción del individuo en el fin mismo uno que él dejaba aparecer con firme severidad, exteriorizaba, imponía, y en el

que, según las coyunturas lo permitieran, perecía o sobrevivía. El actual segundo formalismo consiste a la inversa en el hermetismo, en la carencia de figura, en la ausencia de exteriorización y de desenvolvimiento. Un ánimo tal es como una costosa joya que sólo brilla en puntos singulares, un brillo que entonces es un relámpago.

β) Al valor e interés de una tal reserva contribuye una riqueza interna del ánimo, el cual sólo permite sin embargo conocer su infinita profundidad y plenitud en escasas exteriorizaciones, por así decir mudas, precisamente a través de esta calma. Tales naturalezas simples, inconscientes de sí, calladas, pueden ejercer la máxima atracción. Pero su silencio debe en tal caso ser la bonanza inmóvil en la superficie del mar, de la profundidad insondable, no el silencio de lo banal, huero, romo. Pues puede a veces ocurrir que un hombre muy trivial, a través de una conducta poco reveladora que sólo aquí y allá dé a entender a medias esto o aquello, despierte la opinión de una gran sabiduría e interioridad de sí, de modo que se crea admirable todo lo que en este corazón y espíritu se esconde, mientras que al final se muestra que nada hay detrás. El contenido infinito y la profundidad de esos ánimos *tranquilos* se revelan por contra, lo cual exige gran genialidad y destreza por parte del artista, a través de exteriorizaciones aisladas, dispersas, ingenuas e involuntariamente llenas de espíritu, que, sin ninguna intención respecto a otros que puedan captarlo, patentizan que tal ánimo aprehende lo sustancial de las relaciones existentes con profunda intimidad, que su reflexión sin embargo no está complicada en toda la concatenación de los intereses y respectos particulares, de los fines finitos, está depurada al respecto, lo ignora, que no se deja distraer por las habituales conmociones del corazón, las formalidades y las simpatías de esta índole.

γ) Pero, ahora bien, para un ánimo así encerrado en sí

mismo debe llegar igualmente un tiempo en el que sea sobrecogido en un determinado punto de su mundo interno, proyecte totalmente su indivisa fuerza en un sentimiento determinante para la vida, se aferre a él con energía no dispersa y devenga feliz o sucumba sin apoyo. Pues como apoyo el hombre precisa de una desarrollada vastedad de sustancia ética que sólo una firmeza objetiva da. A esta clase de caracteres pertenecen las más fascinantes configuraciones del arte romántico, tal como Shakespeare las ha igualmente creado con bellísima perfección. Así, ha de citarse aquí, p. ej., la Julieta de *Romeo y Julieta*. Ustedes han asistido aquí a la representación** teatral de Julieta. (La representación** de Madame Crelinger, Berlín, 1820[411].) Vale la pena verla; se trata de una producción sumamente conmovedora, vivida, cálida, ardiente, rica en espíritu, perfecta, noble. Pero Julieta puede también tomarse de otro modo, esto es, al principio como una joven totalmente pueril, simple, de catorce, quince años, que uno considera carente todavía de consciencia de sí y del mundo, que no ha tenido en sí ninguna conmoción, ninguna emoción, ningún deseo, sino que ha visto el entorno del mundo como si se tratase de una linterna mágica, sin aprender de él y sin llegar a ninguna reflexión, con toda ingenuidad. De repente vemos el desarrollo de toda la energía de este ánimo, de la astucia, de la circunspección, de la fuerza para sacrificarlo todo, para someterse a lo más duro, de modo que ahora el todo se nos aparece como el primer desabotonamiento de toda la rosa en todas sus hojitas y pliegues a un tiempo, el infinito manar del más interno fundamento sólido del alma, en el que antes nada se había diferenciado, formado, desarrollado, pero que ahora surge del espíritu antes cerrado como un producto inmediato del interés *uno* suscitado, inconsciente de sí mismo, con su bella plenitud y violencia. Se trata de un tizón encendido por una

única chispa, un capullo que, apenas tocado por el amor, surge de improviso en plena floración, pero que cuanto más rápidamente se despliega, tanto más rápidamente se marchita desflorado. Más todavía de esta índole es la Miranda de *La tempestad*; educada en el silencio, Shakespeare nos la muestra en su primer conocimiento de los hombres, la describe sólo en un par de escenas, pero en éstas nos da de ella una representación* completa, infinita. También la Thekla de Schiller[412] podemos considerarla de este género, aunque es un producto de una poesía reflexiva. En medio de una vida tan fastuosa y rica, ella sin embargo no es afectada por la misma, sino que permanece sin vanidad, sin reflexión, en la ingenuidad sólo del interés uno que únicamente la anima. En general son naturalezas femeninas particularmente bellas, nobles, para las cuales sólo en el amor se patentizan el mundo y lo interno propio suyo, de modo que sólo entonces nacen espiritualmente.

A la misma categoría de tal intimidad que no puede desarrollarse hasta la cabal explicación de sí pertenecen también en su mayor parte las canciones populares, particularmente germánicas, que en el laconismo pleno de contenido del ánimo, por más que éste se muestre también presa de cualquier interés, no pueden sin embargo llevar más que a exteriorizaciones fragmentarias y revelar precisamente en ellas la profundidad del alma. Es este un modo de representación** que en su mutismo regresa de nuevo, por así decir, a lo simbólico, pues no ofrece la exposición abierta, clara de todo lo interno, sino sólo un *signo* y una alusión. No tenemos aquí sin embargo un símbolo cuyo significado se quede, como antes, en una universalidad abstracta, sino una exteriorización cuyo interior es precisamente este ánimo subjetivo, vivo, efectivamente real. En los tiempos posteriores de una consciencia totalmente reflexiva, alejada de esta

ingenuidad en sí reprimida, tales representaciones** son de máxima dificultad y dan prueba de un espíritu originariamente poético. Ya anteriormente hemos visto que Goethe, particularmente en sus canciones, ha sido también maestro en la descripción simbólica, esto es, en revelar en trazos aparentemente exteriores e indiferentes toda la fidelidad e infinitud del ánimo. De esta índole es, p. ej., el *Rey de Thule*[413], que se cuenta entre lo más bello que Goethe ha compuesto; en nada revela el rey su amor más que en la copa que este viejo ha conservado de su amada. En trance de muerte está el viejo bebedor, rodeado por sus caballeros, en la alta sala del trono, concede su reino, sus tesoros a sus herederos, pero la copa la arroja a las olas, nadie debe poseerla.

Él la vio precipitarse, llenarse
y hundirse en el fondo del mar,
los ojos se le cerraron,
nunca bebió una gota más.

Pero, ahora bien, un tal profundo, tranquilo ánimo, que mantiene encerrada la energía del espíritu como la chispa en el pedernal, que no se configura, que no desarrolla su ser-ahí y su reflexión sobre el mismo, tampoco se ha liberado, pues, a través de esta formación. Cuando la disonancia de la desdicha resuena en su vida, queda expuesto a la cruel contradicción de no tener ninguna destreza, ningún puente para mediar entre su corazón y la realidad efectiva, e igualmente ahuyentar de sí las relaciones externas, estar firme frente a ellas y afirmarse en sí. Por tanto, cuando entra en colisión, no sabe arreglárselas, o se lanza pronto, imprudentemente a la actividad, o se deja enredar pasivamente. Así, p. ej., Hamlet es un ánimo bello, noble; no interiormente débil pero carente de fuerte sentimiento vital, desconsoladamente vaga extraviado con la

apatía de la melancolía; es muy avisado; no hay ningún signo externo, ningún fundamento para la sospecha, pero él está desazonado, no todo es como debiera ser, presiente el monstruoso hecho ocurrido. El espíritu de su padre le da más detalles. Rápidamente se prepara interiormente a la venganza, constantemente medita sobre el deber que le prescribe su propio corazón; pero no se deja arrastrar, como Macbeth, no mata, no se enfurece, no golpea, como Laertes, inmediatamente, sino que persiste en la inactividad de un alma bella, interior, que no puede hacerse efectivamente real, comprometerse en las relaciones presentes. Él aguarda, busca certeza objetiva en la bella rectitud de su ánimo, pero aun después de haberla obtenido, no llega a ninguna decisión firme, sino que se deja guiar por coyunturas externas. Ahora bien, en esta falta de realidad efectiva se equivoca también en cuanto a lo que tiene delante, da muerte al anciano Poionio en vez de al rey; actúa precipitadamente cuando debería dar pruebas de ponderación, mientras que cuando se precisaría la justa energía de la acción, permanece hundido en sí, hasta que, sin su acción, en el vasto transcurso de las coyunturas y de los accidentes, se ha desarrollado el destino del todo y de su propia interioridad que no deja de estar retraída en sí.

Pero esta postura aparece particularmente en los tiempos modernos en hombres de estamentos bajos, carentes de formación para fines universales, de la multiplicidad de intereses objetivos, y que, por tanto, cuando se frustra *un* fin, no pueden encontrar en ningún otro un sostén de lo interno suyo ni un punto de apoyo de su actividad. Esta carencia de formación hace que, cuanto menos desarrollada esté, tanto más pertinaz y obstinadamente se adhieran ánimos reservados a lo que, por muy unilateral que pueda ser, les haya atraído según toda su individualidad. Una tal monotonía de hombres en sí silenciosamente concentrados se halla sobre

todo en caracteres alemanes que en su reserva fácilmente aparecen por tanto tercos, recalcitrantes, rudos, inaccesibles, y en sus acciones y exteriorizaciones completamente inseguros y contradictorios. Como maestro en la descripción y representación** de semejantes taciturnos ánimos de las clases inferiores del pueblo, aquí sólo quiero mencionar a Hippel, el autor de *Carreras en línea ascendente*[414], una de las pocas obras humorísticas alemanas originales. Se mantiene totalmente alejado del sentimentalismo y la insipidez de las situaciones de Jean Paul y tiene por contra una maravillosa individualidad, frescura y vitalidad. De modo sumamente patético sabe describir particularmente caracteres lacónicos que no saben desfogarse y que, cuando lo consiguen, lo hacen violentamente de modo terrible. Resuelven de modo horrible la infinita contradicción entre lo interno suyo y las desdichadas coyunturas en que se ven envueltos, y llevan a cabo lo que si no consuma un destino externo, tal como, p. ej., en Romeo y Julieta, contingencias externas frustran la discreción y la hábil intercesión del monje y ocasionan la muerte de los amantes.

c) El interés sustancial de la presentación del carácter formal

Muestran así por tanto estos caracteres formales en general por una parte sólo la infinita fuerza de voluntad de la subjetividad particular, que se hace valer tal cual es y se precipita en su voluntad, o bien por otra parte representan** un ánimo *en sí* total, ilimitado, que, tocado en cualquier lado determinado de lo interno suyo, concentra ahora la amplitud y profundidad de toda su individualidad en este único punto, pero que, no desarrollado hacia fuera al entrar en colisión, no

puede hallarse y arreglárselas ponderadamente. Un *tercer* punto del que ahora tenemos todavía que hacer mención consiste en el hecho de que, si esos caracteres totalmente unilaterales y limitados según sus fines pero desarrollados según su consciencia deben interesarnos no sólo *formal* sino también *sustancialmente*, en ellos debemos al mismo tiempo recibir la intuición como si esta limitación de su objetividad misma fuese sólo un destino, es decir, un enredo de su determinidad particular con algo interno más profundo. Ahora bien, Shakespeare nos da en efecto a conocer esta profundidad y esta riqueza de espíritu en ellos. La muestra como hombres de libre imaginación y espíritu genial, pues su reflexión está y los eleva por encima de lo que según su circunstancia y su fin determinado son, de modo que lo que les impulsa a lo que hacen es casi sólo el infortunio de las coyunturas, la colisión de su situación. Pero esto no ha de tomarse como si en Macbeth, p. ej., aquello a que se atreve hubiera de atribuirse sólo a la culpa de las perversas brujas; las brujas son más bien el reflejo poético de su propia terca voluntad. Lo que las figuras shakespearianas ejecutan, el fin particular de éstas, tiene en su propia individualidad su origen y la raíz de su fuerza. Pero en una y la misma individualidad conservan al mismo tiempo la elevación que borra lo que en cuanto efectivamente real, esto es, según sus fines, acciones, intereses, son, las dilata y las eleva en sí mismas. Igualmente, los personajes vulgares de Shakespeare, Estéfano, Trínculo, Pistol y el héroe absoluto de todos ellos, Falstaff, permanecen sumergidos en su vulgaridad, pero se revelan al mismo tiempo como inteligencias cuyo genio podría abarcarlo todo en sí, tener una existencia enteramente libre, ser en suma lo que grandes hombres son. También en cambio en las tragedias francesas los más grandes y mejores se evidencian con bastante frecuencia, vistos de cerca,

puramente sólo como despreciables malas bestias en los que sólo hay espíritu para justificarse sofísticamente. En Shakespeare no encontramos ninguna justificación, ninguna condena, sino sólo consideración del destino universal en cuya perspectiva de la necesidad se sitúan los individuos sin lamentos ni arrepentimiento y desde la cual ven hundirse todo y a sí mismos, por así decir fuera de ellos mismos.

En todos estos respectos es el ámbito de tales caracteres individuales un campo infinitamente rico pero que fácilmente lleva al peligro de caer en la futilidad y la banalidad, de modo que ha habido sólo pocos maestros que poseyeran suficiente poesía y perspicacia para aprehender lo verdadero.

2. El aventurerismo

Ahora bien, después de haber considerado el aspecto de lo interno que en esta fase puede acceder a representación**, debemos, *en segundo lugar*, dirigir también nuestra mirada a lo externo, a la particularidad de las coyunturas y situaciones que estimulan el carácter, a las colisiones en que éste se ve envuelto, tanto como a la figura de conjunto que lo interno asume dentro de la realidad efectiva concreta.

Como ya hemos visto varias veces, es una determinación fundamental del arte romántico el hecho de que la espiritualidad, el ánimo en cuanto en sí reflejado, constituye un todo y se refiere por tanto a lo externo, no como a su realidad penetrada por él, sino como algo meramente exterior separado de él, que, emancipado del espíritu, procede para sí, se complica y se mueve con una contingencia que sin fin fluye, se altera, desconcertante. Ahora bien, al ánimo en sí encerrado le es tan indiferente a qué coyunturas dirigirse

como contingente es cuáles se le ofrecen. Pues en su acción le importa menos consumar una obra en sí misma fundamentada y subsistente por sí misma que más bien hacerse valer sólo en general y obrar proezas[415].

a) La contingencia de los fines y colisiones

Se da por tanto lo que en otro respecto puede llamarse la desdivinización de la naturaleza. El espíritu se ha retraído a sí de la exterioridad de los fenómenos, que, puesto que lo interno de la subjetividad ya no se ve a sí mismo en ellos, ahora se configuran también por su parte indiferentemente para sí fuera del sujeto. Según su verdad, el espíritu está ciertamente mediado y reconciliado en sí con lo absoluto; pero en la medida en que aquí estamos en el terreno de la individualidad autónoma, que parte de sí tal como inmediatamente se encuentra y así se mantiene, la misma desdivinización afecta también al carácter actuante, el cual por tanto emerge con sus fines ellos mismos contingentes a un mundo contingente con el que no se funde en un todo en sí congruente. Esta relatividad de los fines en un entorno relativo cuya determinidad y complicación no reside en el sujeto sino que se determina exterior y contingentemente y conduce tanto a colisiones contingentes como a ramificaciones entrecruzadas de modo extraño, constituye lo aventurero que ofrece el *tipo fundamental* de lo romántico para la forma de los sucesos y de las acciones.

De la acción y del acontecimiento forma parte en el sentido más estricto del ideal y del arte clásico un fin en sí mismo verdadero, en y para sí necesario, cuyo contenido implica también lo determinante de la figura externa, del modo y manera de la ejecución en la realidad efectiva. No es este el

caso en los hechos y acontecimientos del arte romántico. Pues aunque aquí también se representan** fines en sí mismos universales y sustanciales en su realización, estos fines no tienen sin embargo en ellos mismos la determinidad de la acción, lo que ordena y articula su curso interno, sino que deben dejar libre este aspecto de la realización efectiva y abandonarlo por tanto a la contingencia.

α) El mundo romántico sólo tenía que llevar a cabo una obra absoluta, la propagación del cristianismo, la activación del espíritu de la comunidad. En medio de un mundo hostil, en parte por la antigüedad pagana, en parte por la barbarie y el embrutecimiento de la consciencia, esta obra, al pasar de la doctrina a los hechos, se convirtió principalmente en una obra pasiva de la resignación al dolor y al martirio, del sacrificio del propio ser-ahí temporal por la eterna salvación del alma. La gesta ulterior que se refiere al mismo contenido es en la Edad Media la obra de la caballería cristiana, la expulsión de los moros, de los árabes, de los musulmanes en general de las tierras cristianas, y luego, sobre todo en las Cruzadas, la conquista del Santo Sepulcro. Pero no fue este un fin que afectase al hombre en cuanto humanidad, sino que sólo tenía que llevar a cabo el conjunto de los individuos singulares, de modo que éstos acudían entonces también discrecionalmente según su singularidad. Desde esta perspectiva podemos llamar a las Cruzadas la aventura colectiva de la Edad Media cristiana, una aventura que en sí misma era incoherente y fantástica: de índole espiritual, pero sin fin verdaderamente espiritual y, en lo que a las acciones y caracteres se refiere, mendaz. Pues respecto al momento religioso tienen las Cruzadas una meta exterior sumamente vacía. La cristiandad debe alcanzar su salvación sólo en el espíritu, en Cristo, quien, resurrecto, ha subido a la diestra de Dios y encuentra su realidad efectiva viva, su morada, en el

espíritu, no en su sepulcro y en los lugares sensibles, inmediatamente presentes, de su morada temporal de otrora. Pero el impulso y el anhelo religioso de la Edad Media sólo apuntaban al lugar, al paraje externo de la Pasión y del Santo Sepulcro. De modo igualmente contradictorio se ligó inmediatamente al fin religioso el puramente mundano de la conquista, del provecho, que en sí llevaba en su exterioridad un carácter totalmente distinto al religioso. Así, se quería obtener algo espiritual, interno, y se perseguía el lugar meramente externo, del que el espíritu había desaparecido; se afanaban por el provecho temporal y se ligaba esto mundano a lo religioso como tal. Esta discordancia constituye aquí lo quebrado, lo fantástico, en que la exterioridad subvierte lo interno y esto a la inversa lo externo, en vez de llevar ambos a armonía. Por eso, pues, también en la ejecución se muestra lo contrapuesto coligado sin reconciliación. La piedad se troca en brutalidad y bárbara crueldad, y esta misma brutalidad, que deja irrumpir todo el egoísmo y la pasión del hombre, a su vez muda a la inversa en las eternas emoción y contrición profundas del espíritu de las que propiamente hablando se trataba. Con estos elementos contrastantes, los hechos y acontecimientos de uno y el mismo fin carecen también de toda la unidad y consecuencia de la dirección: el conjunto se dispersa, se descompone en aventuras, victorias, derrotas, variopintas contingencias, y el resultado no se corresponde con los medios y los enormes dispositivos. En efecto, el fin mismo se supera con su ejecución. Pues las Cruzadas querían verificar una vez más el dicho: «No le dejarás reposar en el sepulcro, no permitirás que tu santo se corrompa»[416]. Pero precisamente este anhelo de buscar a Cristo, el viviente, y hallar la satisfacción del espíritu en tales lugares y parajes, en la tumba, en el lugar de la muerte, no es él mismo, por mucha esencia que de ello extraiga el señor de Chateaubriand, más

que una putrefacción del espíritu de la que la cristiandad debería resurgir para retornar a la fresca vida plena de la realidad efectiva concreta.

Un fin análogo, místico por un lado, fantástico por otro y aventurero en la ejecución, es la búsqueda del Santo Grial.

β) Una obra superior es aquello que cada hombre tiene que consumar en sí mismo, su vida, por la que se determina su propio destino. Este tema lo ha comprendido Dante, p. ej., en su *Divina Comedia*, según la concepción católica, al conducirnos por el Infierno, el Purgatorio y el Cielo. Tampoco aquí faltan, no obstante la rigurosa ordenación del todo, ni representaciones* fantásticas ni aventurismos, en la medida en que esta obra de absolución y condena accede a la representación** no sólo en y para sí en su universalidad, sino como consumada en un casi incalculable número de singulares, en su particularidad, y además el *poeta* se arroga el derecho de la Iglesia, coge en sus manos las llaves del reino de los cielos, absuelve y condena, y se convierte así en el juez del mundo que manda al Infierno, al Purgatorio o al Paraíso a los más famosos individuos del mundo antiguo y cristiano, poetas, ciudadanos, guerreros, cardenales, papas.

γ) Los demás temas que en el terreno *mundano* conducen a acciones y acontecimientos son las aventuras infinitamente múltiples de la representación*, de la contingencia externa e interna del amor, el honor y la fidelidad; combatir aquí por la propia gloria, socorrer allá una inocencia perseguida, llevar a cabo las más extraordinarias proezas por el honor de su dama o restaurar el derecho conculcado por la fuerza de su propio puño y la destreza de su brazo —aunque la inocencia liberada fuese una banda de ladrones[417]—. En la mayoría de estos temas no se da ninguna coyuntura, ninguna situación, ningún conflicto que hiciera necesaria la acción, sino que el ánimo

quiere exteriorizarse y *busca* deliberadamente la aventura. Así, aquí los actos de *amor*, p. ej., no tienen en su mayor parte, según su contenido específico, ninguna otra determinación en sí que la de dar pruebas de firmeza, fidelidad, duración del amor, mostrar que la realidad efectiva en torno, con todo el complejo de sus relaciones, no vale más que como material para manifestar el amor. Por eso el acto determinado de esta manifestación, puesto que sólo importa la prueba misma, no está determinado por sí mismo, sino que está abandonado a la ocurrencia, al capricho de la dama, al arbitrio de contingencias exteriores. Lo mismo sucede enteramente con los fines *del honor y de la valentía*. Estos pertenecen en su mayor parte al sujeto todavía lejano a todo ulterior contenido sustancial, el cual puede transferirse a cualquier contenido que se presente contingentemente y en él encontrarse ofendido o buscar una ocasión para patentizar su arrojo, su osadía. Como aquí no hay ningún criterio[418] para lo que deba convertirse en el contenido y lo que no, también se carece de la pauta[419] para qué pueda ser efectivamente una ofensa al honor, qué el verdadero objeto de la valentía. No de otro modo ocurre con la aplicación del *derecho*, igualmente un fin de la caballería. Pues derecho y ley no se evidencian todavía como una circunstancia y un fin en y para sí fijos, que hayan de ser siempre consumados según la ley y su contenido necesario, sino como una ocurrencia ella misma sólo subjetiva, de modo que tanto el procedimiento como el enjuiciamiento[420] de lo que en este o en aquel caso es justo o injusto es dejado a la estimación enteramente contingente de la subjetividad.

b) El tratamiento cómico de la contingencia

Lo que en la caballería y en ese formalismo de los caracteres tenemos por tanto ante nosotros en general, particularmente en el ámbito de lo mundano, es, más o menos, la contingencia tanto de las coyunturas en que se actúa como del ánimo volitivo. Pues esas unilaterales figuras individuales pueden tomar como su contenido lo totalmente contingente que es sostenido sólo por la energía de su carácter y es ejecutado o bien fracasa bajo colisiones condicionadas desde fuera. Lo mismo le sucede a la caballería, que en el honor, el amor y la fidelidad contiene en sí una justificación superior, análoga a lo verdaderamente ético. Por una parte, debido a la singularidad de las coyunturas a las que reacciona, se convierte directamente en una contingencia, pues han de consumarse, en vez de una obra universal, sólo fines particulares, y faltan conexiones que sean en y para sí; por otra, precisamente por eso, también al considerar el espíritu subjetivo de los individuos se dan arbitrio o ilusión en relación a proyectos, planes y empresas. Consecuentemente ejecutado, todo este aventurerismo se evidencia por tanto en sus acciones y acontecimientos, así como en sus consecuencias, como un mundo de vicisitudes y destinos que se disuelve en sí mismo y por tanto cómico.

Esta disolución de la caballería en sí misma ha llegado a la consciencia y a la más adecuada representación** primordialmente en Ariosto y Cervantes y en aquellos personajes de Shakespeare individuales en su particularidad.

α) En Ariosto divierten particularmente las infinitas complicaciones de destinos y fines, el fabuloso enredo de relaciones fantásticas y situaciones extravagantes con que el poeta juega aventureramente hasta la ligereza. No hay necedad e insensatez meridianas que los héroes no tomen en serio. El amor principalmente es a menudo degradado del amor divino de Dante, de la ternura fantástica de Petrarca, a

obscenas historias sensuales y a colisiones ridículas, mientras que el heroísmo y la valentía son elevados hasta una cima en la que ya no provocan un estupor crédulo, sino sólo la risa por lo fabuloso de las proezas. Pero junto a la indiferencia con respecto al modo y manera en que las situaciones se producen, ramificaciones y conflictos asombrosos se añaden, se inician, se interrumpen, se reanudan, se entrecruzan y finalmente se resuelven sorprendentemente, así como junto al tratamiento cómico de la caballería Ariosto sabe sin embargo asegurar y subrayar lo noble y grande que hay en la caballería, en el coraje, el amor, el honor y la valentía, enteramente lo mismo que sabe describir también excelentemente otras pasiones, la picardía, la astucia, la presencia de espíritu y tantas otras.

β) Ahora bien, si Ariosto se inclina más por lo *fabuloso* del aventurerismo, Cervantes desarrolla por contra lo *novelesco*. En su *Don Quijote* hay una noble naturaleza en la que la caballería se convierte en desatino, pues el aventurerismo de la misma lo encontramos insertado en medio de la circunstancia estable, determinada, de una realidad efectiva precisamente descrita según sus relaciones externas. Esto da la cómica contradicción entre un mundo intelectivo, ordenado por sí mismo, y un ánimo aislado que quiere crearse este orden y estabilidad sólo por sí y por la caballería, única que podría derribarlos. Pero, no obstante esta aberración cómica, en *Don Quijote* se contiene enteramente lo que antes celebrábamos en Shakespeare. También Cervantes ha hecho de su héroe una naturaleza originariamente noble, dotada de multilaterales dones espirituales, que al mismo tiempo siempre nos interesa verdaderamente. Don Quijote es en su desatino un ánimo perfectamente seguro de sí mismo y de su causa, o más bien esto no es más que el desatino de que es y permanece seguro

de sí y de su causa. Sin esta irreflexiva tranquilidad respecto al contenido y las consecuencias de sus acciones, no sería auténticamente romántico, y esta autocerteza respecto a lo sustancial de su designio se adorna de modo grandioso y genial con los más bellos rasgos de carácter. Igualmente, toda la obra es, por una parte, una caricatura de la caballería romántica, una verdadera ironía de principio a fin, mientras que en Ariosto el aventurerismo resulta por así decir sólo una broma ligera; pero, por otra parte, las vicisitudes de Don Quijote son sólo el hilo al que se enlaza del modo más amable una serie de novelas auténticamente románticas para mostrar conservado en su verdadero valor lo que la parte restante de la novela disuelve cómicamente.

γ) Análogamente a como aquí vemos la caballería, incluso en sus más importantes intereses, trocarse en comicidad, así también Shakespeare o bien pone figuras y escenas cómicas junto a sus personajes individuales estables y situaciones y conflictos trágicos, o bien eleva estos personajes, con profundo humor, por encima de sí mismos y de sus zafios, limitados y falsos fines. Falstaff, p. ej., el bufón de *Lear*, la escena de los músicos en *Romeo y Julieta*[421], son de la primera clase, Ricardo III de la segunda.

c) Lo novelesco

A esta disolución de lo romántico según su figura hasta aquí considerada se agrega finalmente, en *tercer lugar*, lo *novelesco* en el sentido moderno de la palabra, temporalmente precedido por la novela de caballerías y pastoril. Esto novelesco es la caballería convertida de nuevo en algo serio, en un contenido efectivamente real. La contingencia del ser-ahí exterior se ha transformado en un orden estable, seguro

de la sociedad civil y del Estado, de modo que ahora la policía[422], los tribunales, el ejército, el gobierno estatal aparecen en lugar de los quiméricos fines que el caballero se proponía. Por eso también cambia la caballería de los héroes que actúan en las novelas modernas. En cuanto individuos con sus fines subjetivos del amor, el honor, la ambición, o con sus ideales de mejora del mundo, se enfrentan a este orden subsistente y a esta prosa de la realidad efectiva que por doquier les ponen dificultades en el camino. Ahora bien, en esta oposición los deseos y exigencias subjetivos ascienden entonces a una altura desmesurada; pues cada cual halla ante sí un mundo encantado, totalmente inapropiado para él, que debe combatir porque se le resiste y en su inflexible firmeza no cede a sus pasiones, sino que interpone como un obstáculo la voluntad de un padre, de una tía, relaciones civiles, etc. Estos nuevos caballeros son particularmente jóvenes que deben arrostrar el curso del mundo, el cual se realiza a sí en vez de los ideales de aquéllos; y tienen por una desgracia que haya en general familia, sociedad civil, Estado, leyes, profesiones, etc., pues estos respectos sustanciales de la vida se oponen cruelmente con sus barreras a los ideales y al derecho infinito del corazón. Se trata ahora de abrir una brecha en este orden de cosas, cambiar el mundo, mejorarlo o, pese a éste, al menos recortar un cielo sobre la tierra: buscar, encontrar a la joven como es debido, y tomarla, conquistarla y arrancarla de sus malvados parientes u otras nefastas relaciones. Pero, ahora bien, estas luchas no son en el mundo moderno más que los años de aprendizaje[423], la educación del individuo en la realidad efectiva dada, y alcanzan con ello su verdadero sentido. Pues el fin de tales años de aprendizaje consiste en que el sujeto escarmiente, se forme con sus deseos y opiniones en las relaciones subsistentes y la racionalidad de las mismas, entre en la

concatenación del mundo y consiga en ella un puesto adecuado. Por mucho que uno pueda haberse peleado con el mundo, haber sido rechazado, al final la mayoría de las veces encuentra a su muchacha y alcanza una posición cualquiera, se casa y también se convierte en un filisteo tan bueno como los demás; la esposa se ocupa del gobierno de la casa, los hijos no faltan, la mujer adorada, antaño la única, un ángel, se comporta más o menos como todas las demás, el empleo da trabajo y disgustos, el matrimonio aflicciones domésticas, y la misma es la resaca de los demás también. Vemos aquí el mismo carácter del aventurerismo, sólo que éste encuentra su significado justo y lo fantástico debe por ello experimentar la necesaria corrección.

3. La disolución de la forma artística romántica

Lo último que todavía tenemos ahora que establecer con mayor precisión es el punto en que lo romántico, puesto que *en sí es* ya el principio de la disolución del ideal clásico, deja en efecto aparecer ahora esta disolución como *disolución*.

Ahora bien, entra aquí ante todo al punto en consideración la cabal contingencia y exterioridad del material de que se sirve y que configura la actividad artística. En la plástica de lo clásico lo interno subjetivo está de tal modo referido a lo externo, que esto externo es la propia figura de lo interno mismo y no está autónomamente emancipado de esto. En cambio, en lo romántico, donde la intimidad se retrae a sí, todo el contenido del mundo *externo* adquiere la libertad de moverse para sí y conservarse según su peculiaridad y particularidad. A la inversa, cuando la intimidad subjetiva del

ánimo se convierte en el momento esencial para la representación**, es de igual contingencia a qué contenido determinado de la realidad efectiva externa y del mundo espiritual se acomoda el ánimo. Lo interno romántico puede por tanto mostrarse en *todas las coyunturas*, debatirse en miles y miles de situaciones, circunstancias, relaciones, errores y confusiones, conflictos y satisfacciones, pues lo buscado y que debe valer es sólo su configuración subjetiva en él mismo, la exteriorización y el modo de asimilación del ánimo, pero no un contenido objetivo válido en y para sí. En las representaciones** del arte romántico tiene por tanto lugar todo, todas las esferas vitales y todos los fenómenos, lo máximo y lo mínimo, lo supremo y lo ínfimo, lo ético, lo no ético y el mal; y particularmente el arte, cuanto más se mundaniza, más se instala en las finitudes del mundo, más afición les toma, más les confiere perfecta validez, y más a gusto se encuentra el artista cuando las representa** como son. Así, p. ej., en Shakespeare, puesto que en él las acciones transcurren en general en su más finita conexión, se singularizan y dispersan en un círculo de contingencias y todas las circunstancias tienen su validez, junto a las más elevadas regiones y los más importantes intereses vemos igualmente los más insignificantes y accesorios: tal como en *Hamlet*, junto a la corte real los centinelas; en *Romeo y Julieta* los criados; en otras piezas además bufones, rústicos y toda clase de vulgaridades de la vida diaria, tabernas, carreteros, orinales y pulgas, exactamente igual que en la esfera religiosa del arte romántico, en el nacimiento de Cristo y la adoración de los Reyes Magos no pueden faltar el buey y el asno, el pesebre y la paja. Y así todo, de modo que también en el arte se cumple el dicho de que los humildes serán exaltados[424].

En el seno de esta contingencia de los objetos que acceden a la representación** en parte ciertamente como mero

entorno para un contenido en sí mismo más importante, pero en parte también autónomamente, se produce la *desintegración* del arte romántico de que ya nos hemos ocupado más arriba. Por una parte, en efecto, la realidad efectiva real se sitúa en su *objetividad prosaica* —considerada desde el punto de vista del ideal—: el contenido de la vida diaria ordinaria, que no es aprehendida en su sustancia, en la que contiene algo ético y divino, sino en su alterabilidad y finita caducidad. Por otra parte, es la *subjetividad* la que sabe elevarse con su sentimiento y enfoque, con el derecho y el poder de su ingenio, al dominio de toda la realidad efectiva, y no deja nada en su conexión habitual y su validez que tiene para la consciencia ordinaria, y sólo se satisface en la medida en que todo lo que es introducido en este ámbito se evidencia en sí mismo como disoluble y, para la intuición y el sentimiento, disuelto por la figura y la posición que le dan la opinión, el capricho, la genialidad subjetivos.

Tenemos por tanto que hablar a este respecto, *en primer lugar*, del principio de aquellas múltiples obras de arte cuyo modo de representación** del presente común y de la realidad exterior se aproxima a lo que solemos llamar imitación de la naturaleza;

en segundo lugar, del humor subjetivo, que desempeña un gran papel en el arte moderno y particularmente ofrece en muchos poetas el tipo fundamental de sus obras.

En tercer lugar, no nos queda como conclusión sino indicar el punto de vista desde el que el arte puede activarse todavía hoy en día.

a) La subjetiva imitación artística de lo dado

El círculo de temas que esta esfera puede abarcar se extiende al infinito, pues el arte no toma por contenido lo en sí mismo necesario, cuyo recinto es en sí cerrado, sino la realidad efectiva contingente en su ilimitada modificación de figuras y relaciones, la naturaleza y su variopinto juego de formaciones singularizadas, las ocupaciones cotidianas del hombre en su urgencia natural y su placentera satisfacción, en sus contingentes hábitos, situaciones, actividades de la vida familiar, de los negocios civiles, pero en general lo incalculablemente cambiante en la objetividad externa. Por eso el arte no sólo deviene retratista, como más o menos es lo romántico por doquier, sino que se disuelve completamente en la representación** de retratos —sea en la plástica, en la pintura o en las descripciones de la poesía— y vuelve a la imitación de la naturaleza, esto es, a la aproximación intencionada a la contingencia del ser-ahí inmediato, feo y prosaico tomado para sí. Surge por tanto la pregunta de si semejantes producciones han de seguir llamándose en general obras de arte. Si con ello tenemos en mente el concepto de obras de arte propiamente dichas en el sentido del ideal, en las cuales se trata por una parte de un contenido en sí mismo no contingente y efímero, por otra del modo de configuración por entero correspondiente a tal contenido, entonces los productos de nuestra etapa actual, a la vista de tales obras, no pueden, por supuesto, ir muy lejos. Por contra, tiene el arte todavía otro momento que aquí particularmente deviene de esencial importancia: la concepción y ejecución subjetivas de la obra de arte, el aspecto del talento individual que sabe permanecer fiel a la vida en sí sustancial de la naturaleza tanto como a las configuraciones del espíritu incluso en los confines más extremos de la contingencia por que éste pasa, y, mediante esta verdad tanto como mediante la destreza más digna de admiración de la representación**, hacer

significativo lo para sí carente de significado mismo. Se añade aquí, pues, todavía la vitalidad subjetiva con que el artista se acomoda enteramente, con su espíritu y ánimo, al ser-ahí de tales objetos, según toda su figura y apariencia internas y externas, y se los presenta con esta animación a la intuición. Por estos aspectos no podemos negarles a los productos de esta esfera el nombre de obras de arte.

Más detalladamente, entre las artes particulares son principalmente la poesía y la pintura las que también se han dedicado a tales temas. Pues por una parte es lo en sí mismo particular lo que ofrece el contenido, por otra parte la peculiaridad, contingente pero auténtica en su círculo, de la apariencia externa lo que aquí debe convertirse en la forma de la representación**. Ni la arquitectura ni la escultura y la música son aptas para el cumplimiento de una tarea tal.

α) En la poesía la vida doméstica común, que tiene como su sustancia la rectitud, la sabiduría mundana y la moral de su época, está representada** en complicaciones civiles habituales, en escenas y figuras extraídas de los estamentos medios y bajos. Entre los franceses ha sido Diderot quien en este sentido ha insistido particularmente en la naturalidad y la imitación de lo dado. Entre nosotros los alemanes fueron por contra Goethe y Schiller quienes en un sentido superior recorrieron en su juventud un camino análogo, pero dentro de esta naturalidad y particularidad vivas buscaban un contenido más profundo y conflictos esenciales ricos en interés, mientras que luego particularmente Kotzebue e Iffland[425], el uno con superficial agilidad de concepción y de producción, el otro con más seria exactitud y mojigata[426] moralidad, dieron cuenta de la vida cotidiana de su tiempo en los más estrictos respectos prosaicos con escaso sentido para la poesía propiamente dicha. Pero en general nuestro arte ha

adoptado preferentemente, aunque muy tarde, ese tono y alcanzado en él un virtuosismo. Pues durante mucho tiempo el arte fue para nosotros algo más o menos extraño, importado, no surgido de nosotros mismos. Ahora bien, este giro hacia la realidad efectiva dada implica la necesidad de que el material del arte sea inmanente, autóctono, la vida nacional del poeta y del público. En este punto de la apropiación del arte, que debería ser sin más lo nuestro según el contenido y la representación**, e incluso sernos familiar con sacrificio de la belleza y de la idealidad, se ha perdido el impulso que llevaría a tales representaciones**. Otros pueblos han despreciado más tal círculo, o bien sólo ahora llegan al más intenso interés por semejantes materiales del ser-ahí cotidiano y ordinario.

β) Pero si queremos llevar a la intuición lo más digno de admiración que a este respecto puede lograrse, debemos atender a la pintura de género de los holandeses tardíos. De lo que, según el espíritu general, es en ésta la base sustancial de la que ha surgido ya me ha ocupado en la primera parte al considerar el ideal como tal (126). La satisfacción con el presente de la vida incluso en lo más habitual y nimio fluye en ello por el hecho de que deben procurarse con duras luchas y penoso celo lo que a otros pueblos la naturaleza les ofrece inmediatamente, y, dadas las limitaciones de asentamiento, se han hecho grandes en el cuidado y estima de lo más baladí. Por otra parte, son un pueblo de pescadores, navegantes, burgueses, campesinos, y por tanto ya desde la cuna son instruidos en la valoración de lo necesario y útil en lo más grande y en lo más pequeño, que ellos saben procurarse con muy solícita laboriosidad. En cuanto a la religión, los holandeses eran, lo que constituye un aspecto importante, protestantes, y únicamente el protestantismo consigue anidar enteramente en la prosa de la vida y hacerla valer

completamente para sí, independientemente de referencias religiosas, y desarrollarse en ilimitada libertad. A ningún otro pueblo, en otras condiciones, se le habría ocurrido hacer de objetos como los que la pintura holandesa nos presenta el contenido más primordial de obras de arte. Pero en todos estos intereses los holandeses no han vivido en la urgencia y la pobreza del ser-ahí y en la opresión del espíritu, sino que han reformado su misma Iglesia, derrotado el despotismo religioso tanto como el poder y la *grandezza* mundanos de los españoles, y con su actividad, su celo, su valentía y frugalidad, con el sentimiento de una libertad autoprocurada, han alcanzado el bienestar, la comodidad, la rectitud, el coraje, la alegría e incluso la arrogancia del sereno ser-ahí cotidiano. Ésta es la justificación de la elección de sus objetos artísticos.

Semejantes objetos no pueden satisfacer un sentido más profundo que surja de un contenido en sí mismo verdadero; pero si tampoco ánimo y pensamiento son satisfechos, la intuición más de cerca reconcilia no obstante con ellos. Pues el arte de pintar y del pintor es lo que debe deleitarnos y arrebatarnos. Y de hecho, cuando uno quiera saber qué es pintar, debe contemplar estos cuadritos para decir de este o de aquel pintor: éste sabe pintar. Por tanto, en absoluto le importa tampoco al artista en su producción darnos mediante la obra de arte una representación* del objeto que nos presenta. Ya de antes tenemos la más cabal intuición de racimos de uvas, de flores, ciervos, árboles, dunas, del mar, del sol, del cielo, del adorno y ornamento de las herramientas de la vida cotidiana, de caballos, soldados, campesinos, del fumar, de la extracción de una muela, de escenas domésticas de la más diversa índole; de ello hay bastante en la naturaleza. Lo que debe atraernos no es el contenido y su realidad, sino la apariencia enteramente carente de interés respecto al objeto. Lo bello, por así decir, fija la apariencia como tal para sí, y el

arte es la maestría en la representación** de todos los secretos de la apariencia de los fenómenos externos que se profundiza en sí. El arte consiste particularmente en espiarle con fino sentido al mundo dado, en su vitalidad particular y no obstante concordante con las leyes universales de la apariencia, los rasgos momentáneos, de todo punto mudables, de su ser-ahí, y retener con fidelidad y verdad lo más fugaz. Un árbol, un paisaje son ya algo para sí fijo y permanente. Pero captar el destello del metal, el resplandor de un racimo iluminado, un rayo desmayado de la luna, del sol, una sonrisa, la expresión de un afecto anímico rápidamente esfumado, movimientos, posturas, gestos cómicos, esto sumamente pasajero y efímero, y hacerlo duradero para la intuición en su más plena vitalidad, es la difícil tarea de esta fase artística. Si el arte clásico configura en su ideal esencialmente sólo lo sustancial, aquí se nos aherroja y lleva a la intuición la naturaleza cambiante en sus huidizas exteriorizaciones, una corriente de agua, una cascada, espumeantes olas marinas, una naturaleza muerta con el contingente fulgor de los vasos, de los platos, etc., la figura externa de la realidad efectiva espiritual en las más particulares situaciones, una mujer que enhebra una aguja ante la luz, una emboscada de ladrones en un movimiento casual, lo más instantáneo de un ademán que rápidamente vuelve a encogerse, la risa y el sarcasmo de un campesino, en lo que son maestros Ostade, Teniers y Steen[427]. Es un triunfo del arte sobre la caducidad en el que lo sustancial se ve por así decir engañado respecto a su poder sobre lo contingente y fugaz.

Ahora bien, así como aquí la apariencia como tal les suministra a los objetos el contenido propiamente dicho, así el arte, al hacer estática la apariencia efímera, va aún más allá. Es decir, aparte de los objetos, también los medios de

representación** devienen para sí mismos fin, de modo que la destreza subjetiva y la aplicación del medio artístico se elevan a tema objetivo de la obra de arte. Ya los antiguos neerlandeses estudiaron del modo más profundo lo físico de los colores; van Eyck, Memling, Scorel [428] supieron reproducir de manera que produjera la más perfecta ilusión el brillo del oro, de la plata, la luminosidad de las piedras preciosas, de la seda, del terciopelo, de las pieles, etc. Ahora bien, esta maestría en la producción de los más sorprendentes efectos mediante la magia del color y los secretos de su conjuro se da ahora una validez autónoma. Así como el espíritu, pensando, concibiendo, se reproduce el mundo en representaciones* y pensamientos, así lo principal —independientemente del objeto mismo— deviene ahora la recreación subjetiva de la exterioridad en el elemento sensible de los colores y la iluminación. Esto es, por así decir, una música objetiva, un resonar de los colores. En efecto, si en la música el sonido singular no es nada para sí, sino que sólo en su relación con otros, en su oposición, concordancia, transición y fusión produce efecto, lo mismo ocurre con los colores. Si contemplamos de cerca el brillo de un color que resplandece como el oro, reluce como galones bruñidos, sólo vemos trazos blanquecinos, amarillentos, puntos, superficies coloreadas; el color singular como tal no tiene este brillo que produce; sólo de la composición resultan este fulgor y estos destellos. Si tomamos, p. ej., el raso de Terburg[429], cada mancha de color es para sí un gris apagado más o menos blanquecino, azulado, amarillento, pero, a cierta distancia, de la posición junto a otro resulta el bello y dulce brillo propio del raso efectivamente real. Y lo mismo sucede con el terciopelo, el juego de la luz, la exhalación de las nubes, en general con todo lo que se representa**. No es el reflejo del ánimo lo que quiere representarse** en los objetos, como a

menudo es el caso en los paisajes, p. ej., sino que es la destreza enteramente subjetiva la que se revela de este modo objetivo como la destreza de los medios mismos en su vitalidad y efecto de poder producir por sí mismos una objetualidad.

γ) Pero, ahora bien, por eso el interés por los objetos representados** se invierte, de modo que es la nuda objetividad del artista mismo la que intenta mostrarse y a la que por tanto importa no la configuración de una obra para sí estable y basada en sí misma, sino una producción en la que el *sujeto* creador sólo se deje ver a sí mismo. En la medida en que esta subjetividad no atañe ya a los medios de representación** externos, sino al *contenido* mismo, el arte se convierte por ello en arte del capricho y del humor.

b) El humor subjetivo

En el humor es la persona del artista la que se produce a sí misma en sus aspectos particulares tanto como en los más profundos, de modo que en él se trata esencialmente del valor espiritual de esta personalidad.

α) Ahora bien, puesto que el humor no se plantea como tarea dejar que un contenido se despliegue y configure objetivamente conforme a su naturaleza esencial, y articularlo y redondearlo artísticamente en este desarrollo a partir de sí mismo, sino que es el artista mismo quien se introduce en el material, su actividad principal consiste en dejar que todo lo que quiera hacerse objetivo y obtener una figura estable de la realidad efectiva o parezca tenerla en el mundo externo se descomponga en sí y disolverlo mediante el poder de las ocurrencias subjetivas, ideas repentinas, modos chocantes de concepción. Por esto toda autonomía de un contenido objetivo y la conexión de la figura, en sí firme, dada por la

cosa, se anula en sí, y la representación** no es más que un juego con los objetos, una deformación y subversión del material tanto como un divagar de un lado para otro, un entrecruzarse de exteriorizaciones, enfoques y actitudes subjetivas a través de los cuales el autor se exhibe a sí mismo así como sus temas.

β) La ilusión natural aquí es que sea muy fácil hacer chascarrillos y chanzas sobre sí mismo y lo dado, y así, pues, a menudo se recurre a la forma de lo humorístico; pero con igual frecuencia ocurre que el humor deviene como si el sujeto se dejase ir al acaso de sus ocurrencias y bromas, que, puestas en fila sueltas se desvían a lo indeterminado y con frecuencia asocian lo más heterogéneo con intencionada extravagancia. Algunas naciones son más indulgentes, otras más severas con tal clase de humor. Entre los franceses lo humorístico tiene en general poca fortuna, entre nosotros más, y somos más tolerantes con las aberraciones. Así, p. ej., entre nosotros Jean Paul es un humorista apreciado, y sin embargo destaca sobre todos los demás precisamente por la barroca combinación de lo objetivamente más distante y por la más revuelta mescolanza de objetos cuya relación es algo de todo punto subjetivo. En sus novelas lo menos interesante es la historia, el contenido y el curso de los acontecimientos. Lo principal resultan ser los barquinazos del humor, que sólo se sirve de cada contenido para hacer valer en él su ingenio subjetivo. En este referir y encadenar el material acumulado de todas las zonas del mundo y ámbitos de la realidad efectiva, lo humorístico por así decir retorna a lo simbólico, donde significado y figura están igualmente separados; sólo que ahora es la mera subjetividad del poeta la que rige sobre el material así como sobre el significado, y los enfila en extraño orden. Pero una serie tal de ocurrencias no tarda en cansar, particularmente cuando se nos cree capaces de

acomodarnos con nuestra representación* a las combinaciones con frecuencia apenas adivinables que se le han antojado contingentemente al poeta. Particularmente en Jean Paul, una metáfora, una chanza, una broma, una comparación mata a las otras, no se ve que devenga nada, sólo que todo se esfuma. Pero lo que debe disolverse debe haberse desplegado y preparado antes. Por otro lado, el humor, cuando el sujeto carece en sí del núcleo y del sostén de un ánimo lleno de verdadera objetividad, frisa fácilmente en lo sentimental y sensiblero, de lo que Jean Paul ofrece igualmente un ejemplo.

γ) Forman por tanto parte del verdadero humor, que quiere mantenerse alejado de estas excrecencias, mucha profundidad y riqueza de espíritu para subrayar como efectivamente expresivo lo sólo subjetivamente aparente y hacer surgir de su contigencia misma, de meras ocurrencias, lo sustancial. La autocondescendencia[430] del poeta en el curso de sus exteriorizaciones debe ser, como en Sterne[431] y Hippel, un vagar totalmente ingenuo, ligero, inaparente, que en su falta de significación dé precisamente el supremo concepto de profundidad; y puesto que son precisamente singularidades que afloran desordenadamente, tanto más profundamente debe la conexión interna estar asentada y resaltar en lo singularizado como tal el punto luminoso del espíritu.

Hemos con ello llegado a la conclusión del arte romántico, a la perspectiva de los tiempos más recientes, cuya peculiaridad podemos encontrar en el hecho de que la subjetividad del artista está por encima de su material y de su producción, pues ya no está sometida a las condiciones dadas de un círculo, tanto del contenido como de la forma, en sí mismo ya determinado, sino que mantiene ciertamente bajo su poder y elección tanto el contenido como el modo de

configuración del mismo.

c) El final de la forma artística romántica

El arte, tal como hasta aquí fue el objeto de nuestras consideraciones, tenía como base la unidad de significado y figura, y asimismo la unidad de la subjetividad del artista con su contenido y obra. Más precisamente, era la índole determinada de esta unión lo que ofrecía la norma sustancial, que penetraba todas las producciones, para el contenido y la correspondiente representación** del mismo.

A este respecto, en los inicios del arte, en Oriente, no encontrábamos aún el espíritu libre para sí mismo; todavía buscaba lo para él absoluto en lo natural y concebía por tanto lo natural como en sí mismo divino. Luego la concepción del arte clásico representa** a los dioses griegos como individuos ingenuos, inspirados, pero de modo igualmente esencial dotados todavía de la figura natural humana como de un momento afirmativo; y sólo el arte romántico profundizó el espíritu en su propia intimidad, frente a la cual ahora la carne, la realidad externa y la mundanidad en general, aunque lo espiritual y lo absoluto tenían que manifestarse sólo en este elemento, eran puestas de entrada como algo nulo, pero finalmente supieron procurarse cada vez más validez de modo positivo.

α) Estos modos de concebir el mundo constituyen la religión, el espíritu sustancial de los pueblos y de las épocas, y atraviesan tanto el arte como todos los restantes ámbitos del presente vivo cada vez. Ahora bien, así como cada hombre en su actividad, sea ésta política, religiosa, artística, científica, es un hijo de su tiempo y tiene la tarea de elaborar el contenido esencial y la figura por tanto necesaria de aquél, así también

resulta la determinación del arte que encuentre para el espíritu de un pueblo la expresión artísticamente conforme. Ahora bien, en tanto que el artista está entrelazado en identidad inmediata y fe firme con la determinidad de tales concepción del mundo y religión, se toma también verdaderamente *en serio* este contenido y la representación** del mismo, es decir, este contenido resulta para él lo infinito y verdadero de su propia consciencia, un contenido con el que vive según su subjetividad más interna en unidad originaria, mientras que la figura en que lo expone es para él en cuanto artista el modo último, necesario, supremo, de llevarse a intuición lo absoluto y el alma de los objetos en general. La sustancia, inmanente a él mismo, de su material le ata al modo determinado de exposición. Pues entonces el artista lleva inmediatamente en sí el material y por tanto la forma apropiada al mismo como la esencia propiamente dicha de su ser-ahí, que él no se imagina sino que él mismo *es*, y tiene por tanto el trabajo de hacerse objetivo esto verdaderamente esencial, representárselo* y desarrollarlo vivamente por sí. Sólo entonces está el artista completamente inspirado para su contenido y para la representación**, y sus invenciones no devienen un producto del arbitrio, sino que surgen en él, de él, de este suelo sustancial, de este fondo cuyo contenido no descansa hasta haber alcanzado por mediación del artista una figura individual adecuada a su concepto. Si por contra ahora queremos hacer de un dios griego o, como protestantes de hoy día, de una Virgen María el objeto de una obra escultórica o de un cuadro, no podemos ocuparnos con verdadera seriedad de tal material. Lo que en tal caso nos falta es la fe más interna, aunque en tiempos de fe todavía plena el artista no necesita ser precisamente lo que comúnmente se llama un hombre piadoso; tal, pues, como tampoco han sido nunca en general los artistas precisamente los más piadosos.

La exigencia es sólo que el contenido constituya para el artista lo sustancial, la verdad más interna de su consciencia, y le dé la necesidad del modo de representación**. Pues el artista es en su producción al mismo tiempo un ser *natural*, su destreza un talento natural, su operar no la actividad pura del concebir que se contrapone enteramente a su material y se une con éste en libres pensamientos, en el pensar puro, sino que, en cuanto todavía no desligado del lado natural, está inmediatamente unido con el objeto, cree en él y, según el sí más propio, es idéntico con él. Entonces la subjetividad reside totalmente en el objeto, la obra de arte surge de igual modo enteramente de la indivisa interioridad y fuerza del genio, la producción es *ferme*, no vacilante, y en ella se mantiene la plena intensidad. Ésta es la relación fundamental para que el arte se dé en su integridad.

β) En cambio, en la posición que hemos tenido que asignar al arte en el curso de su desarrollo se ha alterado por completo toda la relación. Sin embargo, no debemos considerar esto como una mera desgracia contingente que le sobreviniera al arte desde fuera por la miseria del tiempo, el sentido prosaico, la falta de interés, etc., sino que es el efecto y el progreso del arte mismo lo que, puesto que éste lleva a intuición objetual el material a él mismo inherente, en este camino mismo proporciona a cada paso una contribución a que se libere a sí mismo del contenido representado**.

Desaparece el interés absoluto por lo que *tan* cabalmente tenemos ante nuestros ojos sensibles o espirituales por obra del arte o del pensamiento, que el contenido se agota, que se le ha sacado todo y ya no queda nada oscuro e interior. Pues sólo se halla interés en actividad fresca. El espíritu sólo se ocupa de los objetos en la medida en que en éstos hay algo secreto, no revelado. Éste es el caso mientras el material es todavía idéntico con nosotros. Pero, ahora bien, si el arte ha

revelado en todos sus aspectos las esenciales concepciones del mundo que su concepto implica, así como el círculo de contenido que pertenece a estas concepciones del mundo, entonces se ha desprendido de este contenido determinado cada vez para un pueblo particular, una época particular, y la verdadera necesidad de reasumirlo se despierta sólo con la necesidad de tornarse *contra* el único contenido hasta ahora válido; tal como en Grecia Aristófanes, p. ej., se rebeló contra su presente y Luciano contra todo el pasado griego, y en Italia y en España, en las postrimerías de la Edad Media, Ariosto y Cervantes comenzaron a volverse contra la caballería.

Ahora bien, frente a la época en que el artista, por su nacionalidad y época, según su sustancia, está dentro de una determinada concepción del mundo y su contenido y formas de representación**, encontramos una perspectiva totalmente opuesta que en su cabal desarrollo sólo es de importancia en lo más recientes tiempos. En nuestros días, en casi todos los pueblos se han apoderado también de los artistas el cultivo de la reflexión, la crítica y, entre nosotros los alemanes, la libertad de pensamiento, y, respecto al material y a la figura de su producción, después de haber recorrido también los necesarios estadios particulares de la forma artística romántica, han hecho, por así decir, *tabula rasa*. La sujeción a un contenido particular y a una clase de representación** sólo idónea para este material es para el artista actual algo pasado, y el arte se ha convertido por tanto en un instrumento libre que el artista puede manipular proporcionalmente a la medida de su destreza subjetiva respecto a cada contenido, sea de la clase que sea. El artista está con ello por encima de las determinadas formas y configuraciones consagradas, y se mueve libremente para sí, independientemente del contenido y del modo de intuición en que antes estuvo lo sagrado y eterno ante los ojos de la consciencia. Ningún contenido,

ninguna forma es ya inmediatamente idéntica con la intimidad, con la *naturaleza*, la inconsciente esencia sustancial del artista; todo material puede serle indiferente con tal que no contradiga la ley formal de ser en general bello y susceptible de tratamiento artístico. Hoy en día no hay ningún material que esté en y para sí por encima de esta relatividad, y aunque estuviese sublimado por encima, no habría ninguna necesidad absoluta de que fuese llevado a representación** por el *arte*. Por eso en conjunto el artista se comporta con su contenido, por así decir, como un dramaturgo, que presenta y expone personas distintas, extrañas. Ciertamente también ahora sigue aplicando su genio, teje su propio material, pero sólo lo universal o lo enteramente contingente; la individualización más precisa no es por contra la suya, sino que a este respecto se sirve de su acopio de imágenes, modos de configuración, formas artísticas anteriores, que, tomadas para sí, le son indiferentes y sólo devienen importantes cuando se le aparecen como las más idóneas precisamente para este o aquel material. Además, en la mayoría de las artes, particularmente en las figurativas, el tema le viene al artista de fuera; trabaja por encargo, y en las historias sacras o profanas, en las escenas, en los retratos, en la construcción de iglesias, etc., sólo tiene que procurar llevar las cosas a buen puerto. Pues por más que ponga su ánimo en el contenido dado, éste sin embargo siempre le resulta un material que no es para él mismo inmediatamente lo sustancial de su consciencia. Nada ayuda querer reapropiarse, por así decir sustancialmente, concepciones del mundo pasadas, es decir, introducirse firmemente en uno de estos modos de concepción, como, p. ej., convertirse al catolicismo, tal como por causa del arte han hecho muchos en los últimos tiempos a fin de fijar su ánimo y hacer que la delimitación determinada de su representación**

se convierta para sí mismo en algo que sea en y para sí. El artista no puede tener necesidad primero de ponerse en claro con su ánimo y deber preocuparse de la salvación de su propia alma; su alma grande y libre, antes de ponerse a producir, debe saber y tener desde un principio su propio sitio, y estar segura de sí y confiada en sí; particularmente el gran artista actual precisa del libre desarrollo del espíritu, en el cual toda superstición y creencia, que permanecen limitadas a determinadas formas de concepción y de representación**, son degradadas a meros aspectos y momentos de los que el espíritu libre se ha adueñado, pues en ellas no ve condicionamientos en y para sí santificados de su exposición y modo de configuración, sino que sólo les confiere valor por el superior contenido que al recrear les transfiere como conforme a ellas.

De este modo, ahora el artista, cuyos talento y genio están para sí liberados de la anterior limitación a una forma artística determinada, tiene a su servicio y a su disposición cualquier forma así como cualquier material.

γ) Pero, ahora bien, si finalmente preguntamos por el contenido y las formas que pueden considerarse como *peculiares* de esta fase según, su perspectiva general, resulta lo siguiente.

Las formas artísticas universales se referían primordialmente a la verdad absoluta que el arte alcanza, y encontraban el origen de su particularización en la determinada aprehensión de lo que para la consciencia valía como lo absoluto y llevaba en sí mismo el principio de su clase de configuración. En lo simbólico vimos surgir a este respecto significados naturales como contenido, cosas naturales y personificaciones humanas como forma dé la representación**; en lo clásico, la individualidad espiritual,

pero como olvidada presencia corpórea por encima de la cual estaba la necesidad abstracta del destino; en lo romántico, la espiritualidad con subjetividad inmanente a ella misma, para cuya interioridad la figura externa resultaba contingente. También en esta última forma artística era como en las anteriores lo divino en y para sí objeto del arte. Pero, ahora bien, esto divino tenía que objetivarse, determinarse y por tanto acceder desde sí al contenido mundano de la subjetividad. Al principio lo infinito de la personalidad residía en el honor, el amor y la fidelidad, luego en la individualidad particular, en el carácter determinado que se integraba con el contenido particular del ser-ahí humano. Finalmente, el humor, que sabía hacer vacilar y disolver toda determinidad, superó a su vez esta concrescencia con tal delimitación específica del contenido, e hizo que el arte se trascendiera a sí mismo. Sin embargo, en esta trascendencia del arte a sí mismo ésta es igualmente un retorno del hombre a sí mismo, un descenso al interior de su propio pecho, con lo que el arte aparta de sí toda limitación fija a un círculo determinado del contenido y de la aprehensión, y hace del *humanus* su nuevo santo: la profundidad y altura del ánimo humano como tal, lo universalmente humano en sus alegrías y sufrimientos, sus afanes, actos y destinos. Con esto el artista extrae su contenido de él mismo y es el espíritu humano que se determina efectivamente a sí mismo, que considera, trama y expresa la infinitud de sus sentimientos y situaciones, al que nada que pueda devenir vivo en el pecho humano le es ya extraño. Es este un contenido que no permanece artísticamente determinado en y para sí, sino que deja a la invención arbitraria la determinidad del contenido y del configurar, pero sin excluir ningún interés, pues el arte ya no necesita sólo representar** lo que está absolutamente a sus anchas en una de sus fases determinadas, sino todo aquello en

que el hombre tiene en general la facultad de estar a gusto.

Ahora bien, dada esta amplitud y multiplicidad del material, ha de plantearse ante todo la exigencia de que al mismo tiempo se revele por todas partes la presencia actual del espíritu respecto al modo de tratamiento. El artista moderno puede por supuesto adherirse a antiguos y más antiguos; ser homérida, siquiera como ultimísimo epígono, es bello, y también productos que reflejen el giro medieval del arte romántico tendrán sus méritos; pero una cosa es esta validez universal, la profundidad y la peculiaridad de un material, y otra su modo de tratamiento. En nuestros tiempos no pueden surgir ningún Homero, Sófocles, etc., ni ningún Dante, Ariosto o Shakespeare; lo tan magníficamente cantado, lo tan libremente expresado, expresado está; son materiales, modos de intuirlos y de aprehenderlos ya cantados. Sólo el presente está fresco, lo otro cada vez más pálido. Ciertamente debemos reprochar a los franceses por lo que a lo histórico se refiere, y criticarles, por lo que a la belleza se refiere, que hayan representado** héroes griegos y romanos, chinos y peruanos, como príncipes y princesas franceses, y les hayan dado los motivos y enfoques de la época de Luis XIV y XV; pero sólo con que estos motivos y enfoques hubiesen sido en sí mismos más profundos y más bellos, nada malo habría en esta transferencia al presente del arte. Al contrario: todos los materiales, sean de la época y nación que sean, reciben su verdad artística sólo como esta viva actualidad en que aquélla llena el pecho del hombre, el reflejo de sí, y nos aporta verdad al sentimiento y la representación*. La apariencia y el operar de lo imperecederamente humano en su más multilateral significado e infinita expansión es lo que en este depósito de situaciones y sentimientos humanos puede constituir ahora el contenido absoluto de nuestro arte.

Ahora bien, si después de esta constatación general del

contenido peculiar de esta fase, volvemos la vista atrás a lo que en definitiva hemos considerado como las formas disolutorias del arte romántico, hemos subrayado primordialmente por una parte la desintegración del arte, la imitación de lo exteriormente objetivo en la contingencia de su figura, por otra en cambio, en el humor, el devenir-libre de la subjetividad según su contingencia interna. Ahora bien, como conclusión podemos todavía llamar la atención dentro del material previamente indicado sobre un compendio de esos extremos del arte romántico. En efecto, así como en el paso de lo simbólico al arte clásico considerábamos las formas de transición de la imagen, la comparación y el epigrama, etc., así aquí en lo romántico tenemos que hacer mención de una forma análoga. En aquellos modos de aprehensión lo principal era la disociación entre el significado interno y la figura externa, una escisión que fue parcialmente superada por la actividad subjetiva del artista y, particularmente en el epigrama, transformada lo más posible en la identificación. Ahora bien, el arte romántico era de suyo la división más profunda de la interioridad que se satisfacía en sí, la cual, puesto que al espíritu que es en sí en general no le corresponde perfectamente lo *objetivo*, permanecía quebrada o indiferente ante lo mismo. Esta oposición se desarrolló en el curso del arte romántico hasta el punto de que debíamos llegar al exclusivo interés por la exterioridad contingente o por la subjetividad igualmente contingente. Pero, ahora bien, si esta satisfacción en la exterioridad así como en la representación** subjetiva se eleva, conforme al principio de lo romántico, hasta una inmersión del ánimo en el objeto, y el humor por otra parte se ocupa del objeto y de la configuración del mismo dentro de su reflejo subjetivo, con ello obtenemos una intimación en el objeto, un humor por así decir objetivo. Pero una tal intimación sólo puede ser parcial

y exteriorizarse sólo en el ámbito de una canción o sólo como parte de un todo mayor. Pues al expandirse y dentro de la objetividad ejecutarse, debería convertirse en acción y acontecimiento y en una representación** objetiva de éstos. Lo que por contra debemos contar aquí es más bien un volcarse pleno de sentimiento del ánimo en el objeto, lo cual llega ciertamente a desplegarse pero resultan un movimiento *subjetivo* espiritualmente rico de la fantasía y del corazón, una ocurrencia que, sin embargo, no es meramente contingente y arbitraria, sino un movimiento del espíritu que se dedica enteramente a su objeto y lo conserva como interés y contenido.

Podemos a este respecto contraponer semejantes floraciones artísticas últimas al antiguo epigrama griego en que esta forma surgió en su primera, más simple figura. La forma de que aquí se habla sólo se muestra cuando la glosa del objeto no es un mero nombrar, una etiqueta[432] o rótulo[433] que sólo dice qué es el objeto en general, sino sólo cuando se añaden un sentimiento profundo, un ingenio agudo, una reflexión rica en sentimiento y un movimiento espiritualmente pleno de la fantasía, que vivifiquen y dilaten lo más pequeño mediante la poesía de la aprehensión; pero, ahora bien, semejantes poemas a o sobre algo, un árbol, un molino, la primavera, etc., sobre vivos y muertos, pueden ser de la más infinita multiplicidad y surgir en todos los pueblos; pero resultan de índole subordinada y en general fácilmente cojean, pues, particularmente con reflexión y lenguaje desarrollados, a cualquiera puede ocurrírsele, respecto a la mayoría de objetos y relaciones, cualquier cosa que, así como sabe escribir una carta, tenga también la destreza de poderlo expresar. Una tal cantilena general, frecuentemente repetida —aunque con nuevos matices— no tardará en hacerse fatigosa. Se trata por tanto en esta fase principalmente de que

el ánimo con su intimidad, de que un espíritu profundo y una rica consciencia, se acomoden enteramente a las circunstancias, situación etc., se detengan en ello, y hagan por tanto del objeto algo nuevo, bello, en sí mismo valioso.

De esto ofrecen particularmente los persas y árabes, en el esplendor oriental de sus imágenes, en la libre beatitud de la fantasía que se ocupa de sus objetos de modo por entero teórico, un espléndido modelo incluso para el presente y para la subjetiva intimidad actual. También los españoles y los italianos han hecho en este terreno excelentes cosas. Klopstock dice ciertamente de Petrarca:

A Laura cantó Petrarca en canciones
ciertamente bellas para el admirador, pero no para el amante[434],

pero las odas amorosas de Klopstock no están ellas mismas llenas sino de reflexiones morales, de melancólico anhelo y de afectada pasión por la dicha de la inmortalidad, mientras que en Petrarca admiramos la libertad del sentimiento en sí mismo ennoblecido, el cual, por más que exprese la añoranza de la amada, está sin embargo satisfecho en sí mismo. Pues la añoranza, la apetencia no pueden ciertamente faltar en el ámbito de estos temas cuando se limita al vino y al amor, a la taberna y al tabernero, tal pues como los persas p. ej., son de suma voluptuosidad de imágenes; pero aquí en su interés subjetivo la fantasía aleja totalmente al objeto de la esfera de la añoranza práctica; sólo tiene interés en esta su ocupación fantástica que se contenta del modo más libre en sus cientos de giros y ocurrencias cambiantes, y juega con suma riqueza de espíritu con las alegrías como con la grima. En la perspectiva de una libertad igualmente rica en espíritu, pero de profundidad subjetivamente más íntima, de la fantasía, se hallan entre los poetas más recientes principalmente Goethe

en su *Diván occidental-oriental*, y Rückert. Particularmente los poemas de Goethe en el *Diván* se diferencian de los anteriores esencialmente. En *Salutación y despedida*[435], p. ej., el lenguaje, la descripción son ciertamente bellos, el sentimiento íntimo, pero por lo demás la situación enteramente corriente, el desenlace trivial, y la fantasía y la libertad de ésta no han aportado nada. Enteramente distinto es el poema del *Diván occidental-oriental* titulado *Encuentro*[436]. Aquí el amor está totalmente transpuesto a la fantasía, a su movimiento, dicha, beatitud. En general, en las producciones análogas de esta índole no nos hallamos ante un anhelo subjetivo, un enamoramiento, un apetito, sino ante un puro gusto por los temas, una inagotable autoefusión de la fantasía, un juego inocuo, una libertad en los jugueteos también de la rima y de la métrica artística, y junto a ello una intimidad y alegría del ánimo que se mueve en sí mismo, que con la serenidad del configurar elevan el alma muy por encima de toda la penosa imbricación en la limitación de la realidad efectiva.

Con esto podemos concluir la consideración de las formas *particulares* en que se descompone en el curso de su desarrollo el ideal del arte. He hecho de estas formas el tema de una investigación más pormenorizada a fin de señalar el contenido de las mismas, del que se deriva también el modo de representación**. Pues el contenido es lo decisivo, como en toda obra humana, también en el arte. El arte, según su concepto, no tiene otra vocación que transferir lo en sí mismo pleno de contenido a una presencia sensible adecuada, y la filosofía del arte debe por tanto hacer que su principal ocupación sea concebir mediante el pensamiento lo que son esto pleno de contenido y su modo bello de manifestación.

Tercera Parte
EL SISTEMA DE LAS ARTES SINGULARES

Introducción

La *primera* parte de nuestra ciencia se ocupaba del concepto universal y de la realidad efectiva de lo bello en la naturaleza y en el arte: lo bello verdadero y el arte verdadero, el ideal en la unidad todavía no desarrollada de sus determinaciones fundamentales, independientemente de su contenido particular y de sus diferentes modos de manifestación.

En segundo lugar, esta unidad en sí sólida de lo bello artístico se desplegaba en sí misma en una totalidad de formas artísticas cuya determinidad era al mismo tiempo una determinidad del contenido que el espíritu artístico tenía que modelar por sí mismo en un sistema en sí articulado de bellas concepciones del mundo de lo divino y humano.

Lo que a estas dos esferas les falta todavía es la realidad efectiva en el elemento de lo *exterior* mismo. Pues aunque, tanto a propósito del ideal en cuanto tal como de las formas particulares de lo simbólico, lo clásico y lo romántico, hablábamos constantemente de la relación o completa mediación entre el significado en cuanto lo interno y su configuración en lo externo y aparente, sin embargo [como] esta realización sólo valía la producción, ella misma todavía *interna*, del arte en el ámbito de las concepciones generales del mundo en que se desdobla. Pero, ahora bien, puesto que el concepto de lo bello mismo implica hacerse como obra de

arte enteramente objetivo para la intuición inmediata, para los sentidos y la representación* sensible, de modo que lo bello sólo por este ser-ahí a él pertinente se convierta verdaderamente para sí mismo en lo bello y en el ideal, *en tercer lugar* tenemos todavía que echar una ojeada a esta esfera de la obra de arte que se realiza efectivamente en el elemento de lo sensible. Pues sólo por esta última configuración es la obra de arte verdaderamente concreta, un individuo al mismo tiempo real, en sí concluso, singular.

Sólo el *ideal* puede constituir el *contenido* de este tercer ámbito de la Estética, pues es la idea de lo bello en el conjunto de sus concepciones del mundo la que se objetiva. La obra de arte también ha por tanto de concebirse ahora todavía como *una* totalidad en sí articulada, pero como un organismo cuyas diferencias, si en la segunda parte ya se particularizaban en un círculo de concepciones del mundo esencialmente diversas, ahora se disocian como miembros singularizados cada uno de los cuales se convierte en sí en un todo autónomo y puede en esta singularidad llevar a representación** la totalidad de las distintas formas artísticas. En sí, según el concepto, el conjunto de esta nueva realidad efectiva del arte pertenece ciertamente a una totalidad; pero puesto que donde ésta se hace real es en el reino de la presencia sensible, ahora el ideal se disuelve en sus momentos y les confiere una subsistencia para sí autónoma, aunque pueden interferirse unos a otros, referirse esencialmente entre sí y complementarse recíprocamente. Este mundo artístico real es el sistema de las *artes singulares*.

1. El curso común de las artes

Ahora bien, así como las formas artísticas particulares, tomadas como totalidad, tienen en sí un progreso, un desarrollo de lo simbólico a lo clásico y lo romántico, por una parte hallamos también en las artes singulares un progreso análogo, en la medida en que son precisamente las formas artísticas mismas las que obtienen su ser-ahí por medio de las artes singulares. Pero, por otra parte, también las artes singulares, independientemente de las formas artísticas que las objetivan, tienen en sí mismas un devenir, un curso que en este su respecto más abstracto es *común* a todas. Cada arte tiene su época de floración, de desarrollo perfecto como arte, y más acá y más allá un antes y un después de esta perfección. Pues los productos de las artes en su conjunto son obras espirituales y por tanto no inmediatamente listas en su dominio determinado como las formaciones de la naturaleza, sino un inicio, progreso, perfección y declive, un crecer, florecer y degenerar.

Estas diferencias más abstractas, cuyo curso, puesto que se hace valer en todas las artes, queremos indicar brevemente aquí justo al comienzo, son lo que con el nombre de estilo *severo, ideal* y *agradable* se suele habitualmente designar como los distintos *estilos artísticos*, que se refieren principalmente al modo general de intuición y de representación**, en parte en relación con la forma exterior y su falta de libertad, libertad, simplicidad, sobrecarga de detalles, etc., en suma, a todos los aspectos según los cuales irrumpe la determinidad del contenido en la manifestación exterior, en parte [que] afectan al aspecto de la elaboración técnica del material sensible en que el arte lleva al ser-ahí su contenido.

Es un prejuicio habitual que el arte se inició con lo *simple* y *natural*. Esto, por supuesto, puede concederse en cierto sentido, a saber: lo tosco y silvestre es en efecto, frente al

auténtico espíritu del arte, lo más natural y simple. Pero otra cosa es lo natural, vivo y simple del arte como arte bello. Aquellos comienzos, que son simples y naturales en el sentido de la tosquedad, en absoluto forman parte ya del arte y de la belleza: tal como los niños, p. ej., hacen figuras simples y con un par de trazos sin configuración dibujan una figura humana, un caballo, etc. La belleza en cuanto obra espiritual ya precisa por contra ella misma para sus inicios de una técnica desarrollada, de múltiples tentativas y de práctica; y lo simple como simplicidad de lo bello, la magnitud ideal, es más bien un resultado que sólo tras multilaterales mediaciones ha llegado a derrotar lo múltiple, abigarrado, confuso, extravagante, fatigoso, y a ocultar y eliminar precisamente en esta victoria todos los preparativos y aprestos, de modo que ahora la libre belleza parece haber surgido enteramente sin obstáculos como de una sola pieza. Ocurre con ello como con el comportamiento de un hombre educado, que en todo lo que dice y hace se mueve de modo enteramente simple, libre, natural, pero no posee de suyo esta libertad simple, sino que sólo la ha logrado como resultado de una perfecta educación.

Por eso el arte, tanto según la naturaleza de la cosa como según la historia efectivamente real, aparece en sus inicios más bien como *artificiosidad* y pesadez, a menudo minuciosa en cosas accesorias, fatigosa en general en la elaboración de revestimientos y entornos; y cuanto más complejo y diverso es esto externo, tanto más simple es lo propiamente hablando expresivo, es decir, tanto más precaria resulta la expresión verdaderamente libre, viva, de lo espiritual en sus formas y movimientos.

Por eso en todas las artes singulares las primeras, las más antiguas obras de arte presentan por este lado el contenido en sí más *abstracto*, historias simples en poesía, teogonías en

fermentación con pensamientos abstractos y su imperfecto desarrollo, santos singulares en piedra y en madera, etc.; y la representación** resulta burda, uniforme o confusa, envarada, seca. Particularmente en el arte figurativo es la expresión del rostro estúpida, con la calma no del espiritual, profundo meditar en sí[437], sino de la vacuidad animal, o bien, a la inversa, angulosa y exagerada en rasgos característicos. Igualmente están también las formas corpóreas y su movimiento muertos, los brazos, p. ej., pegados al cuerpo, las piernas juntas, o bien se mueven desmañada, sinuosa, angulosamente, o también las figuras informes, muy apretadas o desmesuradamente magras y alargadas. En los aproches por contra, ropajes, cabellos, armas y otros atavíos, se ha aplicado muchísimo amor y cuidado, pero los pliegues de los ropajes, p. ej., siguen siendo tiesos y autónomos, sin acoplarse a las formas corpóreas —como con bastante frecuencia podemos ver en las imágenes de María y en los santos de los tiempos primitivos—, ora yuxtapuestos en regularidad uniforme, ora múltiplemente quebrados en ángulos agudos, no fluyendo, sino cayendo amplia y profusamente. Igualmente hay poesías primitivas fragmentarias, inconexas, monótonas, sólo abstractamente dominadas por una representación* o sentimiento, o también silvestres, violentas, lo singular oscuramente imbricado y el todo todavía no enlazado en una firme organización interna.

a) El estilo severo

Pero el estilo, tal como aquí tenemos que considerarlo, comienza por tanto después de tales preparativos sólo con el arte propiamente hablando bello. Ciertamente en éste es de entrada aquél todavía igualmente acerbo, pero ya más

bellamente dulcificado en la *severidad*. Este estilo severo es la abstracción superior de lo bello, la cual se detiene en lo de peso, expresa y representa** esto en sus grandes masas, desprecia todavía el encanto y la gracia, deja que únicamente la cosa domine, y sobre todo no aplica mucho celo y desarrollo a las cosas accesorias. El estilo severo se atiene también todavía a la reproducción de lo dado. Pues así como, por una parte, según el contenido, está, respecto a las representaciones* y a la representación**, en lo dado, en la consagrada tradición religiosa dada, p. ej., así también por otra parte para la forma externa quiere meramente dejar hacer a la cosa y no a su propia invención. Pues se contenta con el grandioso efecto general de que la cosa sea, y sigue también por tanto en la expresión lo que es y lo que es ahí. Pero igualmente es mantenido alejado de este estilo todo lo contingente, a fin de que no parezcan introducirse el arbitrio y la libertad de la subjetividad; los motivos son simples, pocos los fines representados**, no aparece tampoco, pues, una gran multiplicidad en lo singular de la configuración, músculos, movimientos.

b) El estilo ideal

En segundo lugar, el estilo ideal, puramente bello, fluctúa a medio camino entre la expresión sólo sustancial de la cosa y el paso definitivo a lo complaciente. Como el carácter de este estilo podemos designar la suprema vitalidad en una bella grandeza tranquila, como es de admirar en las obras de Fidias o en Homero. Es ésta una vitalidad de todos los puntos, formas, giros, movimientos, miembros, en la cual nada es insignificante ni inexpresivo, sino todo activo y eficiente, y, por cualquier parte que se considere la obra de arte, muestra

la agitación, el pulso de la vida libre misma; una actividad, pero que esencialmente sólo representa** un todo, que sólo es expresión de un contenido, de una individualidad y acción.

En tal verdadera vitalidad hallamos entonces además al mismo tiempo el hálito de la gracia insuflado sobre toda la obra. La gracia es un volcarse hacia el oyente, hacia el espectador, que el estilo severo desdeña. Pero aún cuando la *charis*, la *gratia*, se evidencia sólo como un agradecimiento, una complacencia con otro, en el estilo ideal permanece sin embargo enteramente libre de todo afán de agradar. Esto podemos explicárnoslo más especulativamente. La cosa es lo sustancial concentrado, lo para sí concluso. Pero puesto que a través del arte se introduce en la apariencia y se esfuerza por así decir en ser ahí para otros, por pasar de su simplicidad y solidez en sí a la particularización, partición y singularización, este progresivo desarrollo en la existencia para otros ha de abordarse casi como una complacencia por parte de la cosa, en la medida en que no parece precisar para sí de este ser-ahí más concreto y sin embargo se vierte para nosotros completamente dentro del mismo. Un tal encanto sólo puede sin embargo hacerse valer en esta fase cuando lo sustancial, en cuanto mantenido en sí, está ahí al mismo tiempo despreocupado de la gracia de su apariencia, que sólo florece hacia fuera, como una primera clase de superfluidad. Esta indiferencia de la confianza interna por su ser-ahí, esta calma de sí en sí misma es lo que constituye el bello desaliño de la gracia que inmediatamente no confiere ningún valor a esta su apariencia. Aquí precisamente ha de buscarse al mismo tiempo lo *elevado* del estilo bello. El arte bello o libre no se ocupa de la forma externa, en la que no hace resaltar ninguna reflexión peculiar, ningún fin, ninguna intencionalidad, sino que en cada expresión, en cada giro no da cuenta sino de la idea y el alma del todo. Sólo así se mantiene el ideal del estilo

bello, el cual no es ni acerbo ni severo, sino que ya se suaviza en la serenidad de lo bello. No se ha violentado ninguna exteriorización, ninguna parte, cada miembro aparece para sí, disfruta de una existencia propia, pero al mismo tiempo se resigna a no ser más que momento del todo. Sólo esto da, junto con la profundidad y determinidad de la individualidad y del carácter, el encanto de la animación; por una parte, sólo domina la cosa; pero con la exactitud, con la clara y sin embargo plena multiplicidad de los rasgos que hacen la apariencia enteramente determinada, inequívoca, viva y presente, el espectador es por así decir liberado de la cosa como tal, en la medida en que tiene completamente ante sí la vida concreta de ésta.

c) El estilo complaciente

Pero, ahora bien, con este último punto el estilo ideal, en cuanto que persigue todavía más allá este giro hacia el lado externo de la apariencia, pasa al estilo *complaciente*, agradable. Aquí se revela al punto una intención distinta a la vitalidad de la cosa misma. El complacer, el efecto hacia fuera, se patentiza como fin y deviene un asunto para sí. Así, p. ej., el famoso Apolo de Belvedere no pertenece él mismo ciertamente al estilo complaciente, pero sí al menos a la transición del elevado ideal a lo seductor. Puesto que en tal clase de complacencia ya no es a la cosa una misma a lo que se reduce toda la apariencia externa, de este modo las particularidades, aunque al principio todavía proceden de la cosa misma y son por ésta necesarias, devienen sin embargo cada vez más independientes. Uno siente que están encajadas, insertadas como adornos, episodios adrede. Pero precisamente porque para la cosa resultan contingencias y

tienen su determinación esencial sólo en la referencia al espectador o lector, halagan la subjetividad para la que se han creado. Virgilio y Horacio, p. ej., deleitan por este lado mediante un estilo cultivado en el que se contempla la multilateralidad de las intenciones, el esfuerzo por complacer. En la arquitectura, en la escultura y en la pintura, las más simples, grandiosas, desaparecen con la complacencia, en todas partes se muestran pequeños cuadritos para sí, adornos, ornamentos, hoyuelos en las mejillas, elegantes tocados, sonrisas, múltiples caídas de los pliegues de los ropajes, colores y formas llamativos, posturas sorprendentes, difíciles pero de movimiento desenvuelto, etc. En la arquitectura llamada gótica o alemana, p. ej., donde se procede a lo complaciente, hallamos una elegancia desarrollada hasta lo infinito, de modo que el todo aparece compuesto sólo de simples columnitas superpuestas, con los más múltiples ornamentos, torrecillas, pináculos, etc., que complacen para sí, sin no obstante destruir la impresión de grandes proporciones y de masas descomunales.

Pero, ahora bien, en la medida en que toda esta fase del arte se lanza al efecto hacia fuera por la representación** de lo externo, podemos señalar como su ulterior universalidad el *efecto*, el cual, pues como medio de impresión puede servirse también de lo desagradable, forzado, colosal a que a menudo se entregó, p. ej., el prodigioso genio de Miguel Angel, de bruscos contrastes, etc. El efecto en general es la orientación prevalente hacia el público, de modo que el producto ya no se representa** para sí sosegado, autosuficiente, sereno, sino que se abre y por así decir llama al espectador hacia sí y trata de ponerse en relación con él a través del modo de representación** mismo. Ambas cosas, la calma en sí y el giro hacia el espectador, deben ciertamente darse en la obra de arte, pero los lados deben hallarse en el más puro equilibrio.

Si la obra de arte en el estilo severo está enteramente encerrada sólo en sí, sin querer hablarle al espectador, deja frío; si comparece demasiado ante él, complace, pero sin la solidez, o no por la solidez del contenido y la simple aprehensión y representación** del mismo. Este comparecer cae en tal caso en la contingencia del aparecer y hace del producto mismo una tal contingencia, en la cual ya no reconocemos la cosa y su forma necesaria fundamentada por sí misma, sino al *poeta* y al *artista* con sus intenciones subjetivas, su artificio y su destreza de ejecución. Con ello deviene el público enteramente libre del contenido esencial de la cosa y se halla a través de la obra en diálogo sólo con el artista; pues ahora importa prioritariamente que todos disciernan lo que el artista ha querido, cuán astuta y diestramente lo ha acometido y ejecutado. Es sumamente halagador ser llevado a esta comunidad subjetiva de discernimiento y de juicio con el artista; y el lector u oyente admira al poeta y al músico, el espectador al artista figurativo tanto más fácilmente, y encuentra contentada su propia vanidad tanto más gustosamente cuanto más le invita la obra de arte a esta subjetiva judicatura artística y le pone en las manos las intenciones y puntos de vista. En cambio, en el estilo severo al espectador apenas se le concede nada, es la sustancia del contenido la que severa y acerbamente rechaza en su representación** a la subjetividad. Por supuesto, esto repelente puede a menudo ser también una mera hipocondría del artista, el cual transfiere a la obra de arte una profundidad de significado, pero no quiere proceder a la exposición libre, fácil, serena, de la cosa, sino hacérselo deliberadamente difícil al espectador. Pero un tal secretismo no es a su vez en tal caso él mismo más que una afectación y una falsa oposición a aquella complacencia.

Los franceses trabajan primordialmente para lo halagador,

lo atractivo, lo efectista, y han desarrollado por tanto como lo principal este giro frívolo, complaciente, hacia el público, pues buscan el valor propiamente dicho de sus obras en la satisfacción de otros a los que quieren interesar, producir un efecto sobre ellos. Esta orientación es particularmente notable en su poesía dramática. Así, p. ej., de la representación de su *Dénis le tyran*[438] la siguiente anécdota. El momento decisivo era una pregunta al tirano. Ahora bien, la Clairon, que era la que tenía que formular esta pregunta, cuando se acerca el grave instante, mientras se dirige a Dioniso, da al mismo tiempo un paso adelante hacia los espectadores, a los que con ello apostrofa, y con esta acción estaba decidido el éxito de toda la pieza.

Nosotros los alemanes, por contra, exigimos demasiado de obras de arte un contenido en cuya profundidad el artista se satisface entonces a sí mismo, despreocupado del público, el cual debe esforzarse y apañárselas él mismo como quiera y pueda para verlo.

2. Subdivisión

Ahora bien, por lo que, tras estas indicaciones generales sobre las diferencias de estilo comunes a todas las artes, se refiere a la *subdivisión* más precisa de nuestra tercera parte principal, el unilateral entendimiento ha andado particularmente a la búsqueda de los fundamentos de diversa índole para la clasificación de las artes y los géneros artísticos singulares. Pero la auténtica subdivisión sólo puede derivarse de la naturaleza de la obra de arte, que en la totalidad de los géneros explícita la totalidad de los aspectos y momentos implícitos en su propio concepto. Lo primero que a este

respecto se ofrece como importante es el punto de vista de que el arte, puesto que sus productos reciben ahora la determinación de comparecer en la realidad sensible, es por ello también para los *sentidos*, de modo por consiguiente que la determinidad de estos sentidos y de la materialidad a ellos correspondiente en que la obra de arte se objetiva debe ofrecer el fundamento de subdivisión para las artes singulares. Ahora bien, los sentidos, por ser *sentidos*, esto es, referirse a lo material, a lo recíprocamente externo y en sí múltiple, son ellos mismos distintos: tacto, olfato, gusto, oído y vista. No es aquí nuestro propósito evidenciar la necesidad interna de esta totalidad y su articulación, sino cosa de la filosofía de la naturaleza; nuestra pregunta se limita a la indagación de si todos estos sentidos —y, si no todos, cuáles de ellos entonces — tienen según su concepto la capacidad de ser órganos para la aprehensión de obras de arte. A este respecto ya antes (pág. 32) hemos excluido el tacto, el gusto y el olfato. Las caricias de Böttiger[439] en las marmóreas partes mórbidas de las deidades femeninas no pertenecen ni a la contemplación artística ni al goce artístico. Pues con el *sentido táctil* el sujeto, en cuanto singular sensible, meramente se refiere a lo sensiblemente singular y al peso, dureza, morbidez, resistencia material de éste; pero la obra de arte no es nada meramente sensible, sino el espíritu como aparente en lo sensible. Tampoco puede *degustarse* una obra de arte como obra de arte, pues el gusto no deja al objeto libre para sí, sino que tiene que ver con éste de modo realmente práctico, lo disuelve y lo consume. Una educación y un refinamiento del paladar son sólo posibles y exigibles en consideración de los alimentos y su aderezo, o de las cualidades químicas de los objetos. Pero el objeto de irte debe contemplarse en su objetividad autónoma para sí, la cual es ciertamente para el sujeto, pero sólo de modo teórico, intelectual, no práctico, y sin ninguna referencia al apetito ni

a la voluntad. Por lo que al *olfato* respecta, tampoco éste puede ser un órgano de goce artístico, pues las cosas sólo se ofrecen al olfato en la medida en que están en proceso, se disuelven por el aire y el influjo práctico del mismo.

La *vista* por contra tiene con los objetos una relación puramente teórica por mediación de la luz, de esta por así decir inmaterial materia que, ahora bien, también deja por su parte subsistir los objetos libremente para sí, los hace brillar y aparecer[440], pero no los consume prácticamente, como el aire y el fuego, inadvertida o abiertamente. Pero, ahora bien, para la visión carente de deseo todo lo que materialmente existe en el espacio como algo recíprocamente separado, en la medida en que permanece incólume en su integridad, se revela sólo según su figura y color.

El otro sentido es el *oído*. Aquí aparece lo opuesto. El oído, en vez de con la figura, el color, etc., tiene que ver con el sonido, con la vibración del cuerpo, la cual no es un proceso de disolución, como ha menester el olfato, sino un mero estremecimiento del objeto[441] en el que el objeto[442] se conserva intacto. Este movimiento ideal, en el cual por medio de su resonar se exterioriza por así decir la subjetividad simple, el alma de los cuerpos, el oído lo aprehende tan teóricamente como el ojo figura o color, y deja así que lo interno de los objetos devenga para lo interno mismo.

A estos dos sentidos se añade como tercer elemento *la representación** sensible, el recuerdo, la conservación de las imágenes que se hacen conscientes a través de la intuición singular y que, subsumidas aquí bajo universalidades, son puestas en referencia y unidad con las mismas por la imaginación, de modo que por una parte la realidad externa misma existe como interior y espiritual, mientras que lo espiritual por otra parte asume en la representación* la forma

de lo exterior y accede a la consciencia como una exterioridad recíproca y una yuxtaposición.

Este triple modo de aprehensión le da al arte la conocida subdivisión en las artes *figurativas*, las cuales elaboran visiblemente su contenido en figura y color objetivos exteriores, *en segundo lugar* el arte *sonoro*, la *música*, y *en tercer lugar* la *poesía*, que en cuanto arte *oral* emplea el sonido meramente como signo para a través suyo dirigirse a lo interno de la intuición, del sentimiento y de la representación* espirituales. Pero si uno quiere quedarse en este aspecto sensible como el fundamento último de subdivisión, al punto entra en dificultades respecto a los principios más precisos, pues los fundamentos de la subdivisión, en vez de derivar del concepto concreto de la cosa misma, lo hacen sólo de uno de los más abstractos aspectos de ésta. De nuevo tenemos por tanto que buscar el modo de subdivisión de más hondo calado, que ya ha sido señalado en la introducción como la verdadera articulación sistemática de esta tercera parte. El arte no tiene ninguna otra vocación que la de llevar a intuición sensible lo verdadero, tal como está en el espíritu, reconciliado según su totalidad con la objetividad y lo sensible. Ahora bien, en la medida en que en esta fase esto debe suceder en el elemento de la realidad exterior de los productos artísticos, la totalidad, que es lo absoluto según su verdad, se descompone aquí en sus diferentes momentos.

El *medio*, el centro propiamente hablando sólido, lo constituye aquí la representación** de lo *absoluto*, de Dios mismo como Dios en su *autonomía* todavía no desarrollado en movimiento y diferencia ni que procede a acción y particularización de sí, sino recluido en sí en grandiosa calma y tranquilidad divinas: el ideal en sí mismo adecuadamente configurado que en su ser-ahí permanece en correspondiente

identidad consigo mismo. Para poder aparecer en esta infinita autonomía, lo absoluto debe captarse como espíritu, como sujeto, pero como sujeto que en sí mismo tiene al mismo tiempo su adecuada apariencia exterior.

Pero, ahora bien, en cuanto sujeto divino que comparece en la realidad efectivamente real, tiene frente a sí un mundo *externo* circundante que debe ser desarrollado, conforme á lo absoluto, en una apariencia concordante con esto, penetrada por lo absoluto. Ahora bien, este mundo entorno es por una parte lo *objetivo* como tal, el terreno, el recinto de la naturaleza externa, que no tiene para sí ningún significado espiritual absoluto, nada interno subjetivo, y por eso tampoco es capaz de expresar más que alusivamente lo espiritual, como cuyo recinto transfigurado en belleza debe aparecer.

Frente a la naturaleza externa está lo *interno subjetivo*, el ánimo humano como elemento para el ser-ahí y la manifestación de lo absoluto. Con esta subjetividad aparece al punto la pluralidad y diversidad de la individualidad, la particularización, la diferencia, la acción y el desarrollo, en suma, el pleno y variopinto mundo de la realidad efectiva del espíritu en que lo absoluto es sabido, querido, sentido y activado.

Ya a partir de esta alusión resulta que las diferencias en que se descompone el contenido total del arte concuerdan en lo esencial, para la aprehensión y la representación**, con lo que en la segunda parte hemos considerado como la forma artística simbólica, clásica y romántica. Pues lo simbólico, en vez de a la identidad de contenido y forma, lleva sólo a la afinidad de ambos y a la mera alusión al significado interno en su apariencia exterior a sí mismo y al contenido que debe expresar, y da por tanto el tipo fundamental para aquel arte que tiene la tarea de transformar lo objetivo como tal, el

entorno natural, en un bello recinto artístico del espíritu, y conformarle alusivamente a esto externo el significado interno de lo espiritual. El ideal clásico por contra corresponde a la representación** de lo absoluto como tal en su realidad externa que estriba autónomamente en sí, mientras que la forma artística romántica tiene por contenido tanto como por forma la subjetividad del ánimo y del sentimiento en la infinitud y finita particularidad de la misma.

Ahora bien, según este fundamento de subdivisión, el sistema de las artes singulares se articula del siguiente modo:

En primer lugar, ahí está ante nosotros, como el comienzo fundamentado por la cosa misma, la *arquitectura*. Ésta es el comienzo del arte, pues en sus inicios el arte en general no ha encontrado para la representación** de su contenido espiritual ni el material adecuado ni las formas correspondientes, y debe por tanto contentarse con la mera *búsqueda* de la verdadera adecuación y con la exterioridad de contenido y modo de representación**. El material de este primer arte es lo en sí mismo no espiritual, la materia pesada y sólo configurable según las leyes de la gravedad; su forma son los productos de la naturaleza externa, regular y simétricamente vinculados en un reflejo meramente externo del espíritu y en la totalidad de una obra de arte.

El *segundo* arte es la *escultura*. Ésta tiene como su principio y contenido la individualidad espiritual en cuanto el ideal clásico, de modo que lo interno y espiritual encuentra su expresión en la apariencia corpórea inmanente al espíritu, la cual tiene el arte que representar** aquí en ser-ahí artístico efectivamente real. Como su material por tanto sigue igualmente sirviéndose de la materia pesada en su totalidad espacial, sin no obstante meramente conformarla

regularmente, respecto a su gravedad y a sus condiciones naturales, según las formas de lo orgánico o inorgánico, o bien, en consideración a su visibilidad, degradarla a una mera apariencia [443] de la manifestación[444] exterior y particularizarla esencialmente en sí. Pero la *forma* determinada por el contenido mismo es aquí la vitalidad real del espíritu, la figura humana y el organismo objetivo de ésta, en el que respira profundamente el espíritu y que tiene que configurar en apariencia adecuada la autonomía de lo divino en su excelsa calma y tranquila grandeza, no tocadas por la discordancia y limitación del actuar, los conflictos y los sufrimientos.

En tercer lugar, debemos compendiar en una última totalidad las artes que están llamadas a configurar la interioridad de lo subjetivo.

El *inicio* de este último todo lo constituye la *pintura*, pues ésta transforma por entero la figura externa misma en expresión de lo *interno*, que, ahora bien, no representa** dentro del mundo en torno sólo el hermetismo ideal de lo absoluto en sí, sino que ahora lleva también a intuición esto como en sí mismo subjetivo en su ser-ahí, querer, sentir, actuar espirituales, en su actividad y referencia a otro y por tanto también en el sufrimiento, el dolor, la muerte, en todo el ciclo de las pasiones y las satisfacciones. Su tema ya no es por tanto Dios como tal, como *objeto* de la consciencia humana, sino esta consciencia misma: el dios o bien en su realidad efectiva del actuar y sufrir subjetivamente vivos, o bien como espíritu de la comunidad, como lo espiritual que se siente a sí, lo anímico en su privación, en su sacrificio, beatitud y alegría de vivir en medio del mundo que es ahí. Por lo que a la *figura* respecta, como medio para la representación** de este contenido la pintura debe en general

servirse de la apariencia exterior, tanto de la naturaleza en cuanto tal como del organismo humano, en la medida en que éste deja traslucir claramente a través suyo lo espiritual. Por contra, como *material* no puede utilizar la pesada materialidad y la existencia de ésta espacialmente cabal, sino que debe interiorizar en sí misma este material, tal como hace con las figuras. El primer paso por el que lo sensible se eleva a este respecto al encuentro del espíritu consiste por una parte en la superación de la apariencia sensible real, cuya visibilidad es transformada en mera *apariencia* del arte; por otra parte, en el *color*, a través de cuyas diferencias, transiciones y mescolanzas se lleva a efecto esta transformación. Por eso la pintura contrae para la expresión del ánimo interno la trinidad de las dimensiones espaciales en la superficie en cuanto la interioridad más próxima de lo externo, y representa** las distancias y figuras espaciales mediante la apariencia del color. Pues la pintura no tiene que ver con el hacer-visible en general, sino con la visibilidad que se particulariza en sí tanto como también hecha interior. En la escultura y en la arquitectura las figuras devienen visibles por la luz exterior. En la pintura, por el contrario, la materia en sí misma oscura tiene en sí misma lo interno, ideal suyo, la luz; está en sí misma iluminada, y la luz, precisamente por eso, está en sí misma oscurecida. Pero la unidad y mutua conformación de la luz y la oscuridad es el color.

Ahora bien, *en segundo lugar*, lo opuesto a la pintura en una y la misma esfera lo constituye la música. Su elemento propiamente dicho es lo interno como tal, el sentimiento para sí carente de figura que no puede revelarse en lo externo y en la realidad de esto, sino sólo mediante la exterioridad que en su exteriorización rápidamente desaparece y se supera a sí misma. Su contenido lo *constituye* por tanto la subjetividad espiritual en su inmediata, subjetiva unidad en sí, el ánimo

humano, el sentimiento como tal, su *material* el sonido, su *configuración*[445] la figuración[446], la concordancia, separación, enlace, oposición, contradicción y disolución de los sonidos según sus recíprocas diferencias cuantitativas y su medida del tiempo artísticamente elaborada.

Lo *tercero* finalmente tras la pintura y la música es el arte del discurso, la *poesía* en general, el arte absoluto, verdadero, del espíritu y de su exteriorización como espíritu. Pues únicamente el discurso puede asumir, expresar y llevar ante la representación* todo lo que la consciencia concibe y espiritualmente configura en lo interno suyo propio. Según el contenido la poesía es por tanto el arte más rico, más ilimitado. Sin embargo, lo que consigue por el lado espiritual lo pierde a su vez igualmente por el sensible. En efecto, puesto que no trabaja para la intuición sensible, como las artes figurativas, ni para el sentimiento meramente ideal, como la música, sino que sus significados del espíritu configurados en lo interno sólo quiere hacerlos para la representación* y la intuición espirituales mismas, para ella el *material* a través del cual se revela no retiene todavía el valor más que de un *medio* —si bien artísticamente tratado— para la exteriorización del espíritu en el espíritu, y no vale como un ser-ahí sensible en el que el contenido espiritual pueda encontrar una realidad correspondiente a él. Este medio, entre los hasta aquí considerados, no puede ser más que el *sonido* en cuanto el material sensible todavía relativamente más adecuado al espíritu. Sin embargo, el sonido aquí no conserva ya, como en la música, validez para sí mismo, de modo que en la configuración del mismo pudiera agotarse el único fin esencial del arte, sino que, a la inversa, se llena por entero del mundo espiritual y del contenido determinado de la representación* y la intuición, y aparece como mera designación externa de este contenido. Ahora bien, por lo que

al *modo de configuración* de la poesía se refiere, ésta se muestra a este respecto como el arte ideal, pues repite en su campo el modo de representación** de las demás artes, lo cual sólo relativamente es el caso en la pintura y la música.

Por *un* lado, en efecto, como poesía *épica* le da a su contenido la forma de la *objetividad*, que tampoco aquí alcanza ciertamente, como en las artes figurativas, una existencia exterior, sino que es un mundo aprehendido por la representación* en forma de lo objetivo y representado** como objetivo para la representación* interna. Esto constituye el discurso propiamente dicho como tal, que se contenta con su contenido mismo y la exteriorización de éste a través del discurso.

Pero, *por otro lado*, la poesía es, a la inversa, igualmente discurso *subjetivo*, lo *interno* que aflora como *interno*, la *lírica*, que llama a la música en su ayuda para penetrar más hondamente en el sentimiento y en el ánimo.

En tercer lugar, finalmente, la poesía procede también al discurso dentro de una *acción* en sí cerrada que se representa** tan objetivamente como exterioriza lo interno de esta realidad efectiva objetiva y puede por tanto combinarse con música y gestos, mímica, danza, etc. Éste es el arte *dramático*, en el cual todo el hombre representa** reproductivamente la obra de arte producida por el hombre.

Estas cinco artes forman el sistema en sí mismo determinado y articulado del arte real efectivamente real. Además de éstas, hay por supuesto otras artes imperfectas, la jardinería, la danza, etc., de las que aquí no obstante sólo podemos hacer mención de pasada. Pues la consideración filosófica sólo tiene que atenerse a las diferencias conceptuales y desarrollar y concebir las verdaderas configuraciones conformes a las mismas. La naturaleza y la realidad efectiva

en general no se quedan ciertamente en estas limitaciones determinadas, sino que se desvían de ellas con más amplia libertad, y a este respecto puede oírse proclamar con bastante frecuencia que las producciones geniales deben elevarse precisamente por encima de semejantes secreciones; pero así como en la naturaleza las especies híbridas, los anfibios, las transiciones, en vez de la excelencia y libertad de la naturaleza, sólo revelan su impotencia para fijar las diferencias esenciales, fundamentadas en la cosa misma, dejan que éstas se atrofien por condicionamientos e influencias externos, lo mismo ocurre en el arte con tales géneros intermedios, aunque éstos pueden ofrecer mucho de regocijante, gracioso y meritorio, si bien en absoluto perfecto.

Si después de estas observaciones y panorámicas introductorias queremos ahora pasar a la consideración más específica de las artes singulares mismas, al punto nos encontramos en apuros por otro lado. Pues, después de habernos ocupado hasta aquí del arte como tal, del ideal y de las formas generales en que el mismo se desarrolla según su *concepto*, debemos ahora pasar al ser-ahí concreto del arte y con ello a lo empírico. Ahora bien, sucede aquí como en la naturaleza, cuyos círculos generales pueden ciertamente concebirse en su necesidad, pero en cuyo ser-ahí efectivamente real las formaciones singulares y sus especies — tanto en los aspectos que ofrecen a la consideración como en la figura en que existen— son de tal riqueza de multiplicidad que ora es posible comportarse con ellos del modo más variado, ora el concepto filosófico, cuando queremos aplicar el criterio de sus diferencias simples, parece no bastar y al pensamiento conceptual faltarle el aliento ante esta exuberancia. Pero si nos contentamos con una mera descripción y con reflexiones exteriores, esto no concuerda tampoco con nuestro fin de un desarrollo científico-

sistemático. A todo esto todavía se añade luego la dificultad de que ahora cada arte singular exige para sí ya una ciencia propia, pues con la afición continuamente creciente al conocimiento artístico el ámbito de éste ha devenido cada vez más rico y más vasto. Pero en nuestro tiempo, por una parte, la filosofía misma ha hecho una moda de esta afición de los diletantes, al haberse querido afirmar que en el arte ha de encontrarse la religión propiamente dicha, lo verdadero y absoluto, y que es superior a la filosofía, pues no es abstracto, sino que contiene la idea al mismo tiempo en la realidad y para la intuición y el sentimiento concretos. Por otra parte, hoy día forma parte de la ilustre esencia del arte la dedicación a tal superfluidad del detalle más infinito, para la que a cada cual se le exige que haya advertido algo nuevo. Tal ocupación de experto en arte es una especie de ociosidad erudita que no necesita ser demasiado fatigosa. Pues es algo muy agradable contemplar obras de arte, comprender los pensamientos y reflexiones que a propósito suyo se producen, familiarizarse con los puntos de vista que otros han tenido al respecto, y así llegar a ser uno mismo juez y perito. Ahora bien, cuanto más ricos, por el hecho de que cada cual quiere haber descubierto algo peculiar y propio, han devenido los conocimientos y las reflexiones, tanto más requiere ahora cada arte particular, cada rama singular del mismo, la exhaustividad de un tratamiento propio. Para colmo, junto a esto, en la consideración y la valoración de obras de arte lo histórico que necesariamente se agrega hace el asunto todavía más erudito y más prolijo. Finalmente, mucho, muchísimo debe haber visto y vuelto a ver uno para poder hablar de las singularidades de una especialidad artística. Ahora bien, yo he visto ciertamente bastante, pero no todo lo que sería menester para tratar la materia con todo detalle. Queremos arrostrar todas estas dificultades con la simple aclaración de que nada tiene que

ver con nuestro fin la enseñanza de conocimientos de arte ni la aportación de erudiciones históricas, sino sólo el reconocimiento filosófico de los esenciales puntos de vista generales de la cosa y de la relación de ésta con la idea de lo bello en su realización en lo sensible del arte. Y en este fin no debe en última instancia perturbarnos la multilateralidad antes indicada de los productos artísticos, pues también aquí el hilo conductor es, pese a esta multiplicidad, la esencia conforme a concepto de la cosa misma; y aunque ésta se pierda muchas veces en contingencias debido al elemento de su realización, hay sin embargo puntos en que lo mismo aparece asimismo claramente, y es la aprehensión de estos aspectos y su desarrollo filosófico la tarea que tiene que cumplir la filosofía.

Primera sección
La arquitectura

El arte, al hacer que su contenido emerja en existencia determinada en el ser-ahí efectivamente real, se convierte en un arte *particular*, y sólo ahora podemos por tanto hablar de un arte real y con ello del comienzo *efectivamente real* del arte. Pero junto con la particularidad, en la medida en que ésta debe llevar a efecto la objetividad de la idea de lo bello y del arte, se da al punto, según su concepto, una *totalidad* de lo particular. Si por tanto aquí en el ámbito de las artes particulares se empieza tratando de la arquitectura, esto no debe tener sólo el sentido de que la arquitectura se coloca como aquel arte que por la determinación conceptual resulta el primero que se ha de considerar, sino que debe igualmente mostrarse que también ha de tratarse como el primer arte según la existencia. Pero en la contestación a la pregunta de qué comienzo tuvieron las bellas artes según el concepto y la realidad, debemos excluir totalmente tanto lo empíricamente histórico como las reflexiones exteriores, las conjeturas y las naturales representaciones* que tan fácil y diversamente pueden hacerse sobre ello.

Pues habitualmente se propende a poner ante los ojos una cosa en su inicio porque el inicio es el modo más simple en que se muestra. En el trasfondo se mantiene la oscura representación* de que este modo simple revela la cosa en su

concepto y origen, y el desarrollo de un comienzo tal hasta la fase en que tiene propiamente hablando que verse con él se concibe entonces tanto más fácilmente por la trivial categoría de que este progreso ha llevado al arte *paso a paso* a esa fase. Pero el simple inicio es según su contenido algo para sí tan insignificante que debe aparecer para el pensar filosófico como de todo punto contingente, aunque precisamente por ello para la consciencia común el nacimiento de este modo se tome como tanto más concebible. Así, p. ej., para explicar el origen de la pintura, se cuenta la historia de una muchacha que trazó la silueta de su amado dormido[447]; para el inicio de la arquitectura se cita ya una caverna, ya un tronco, etc. Semejantes inicios son para sí tan inteligibles que el nacimiento no parece precisar de ulterior explicación. Los griegos en particular, para los inicios no sólo de las bellas artes, sino también de las instituciones éticas y de las relaciones vitales de otra índole, inventaron muchas amenas historias en las que se satisfacía la necesidad de *representar** el primer nacimiento. Tales inicios no son históricos y sin embargo no deben tener el fin de hacer inteligible el modo de nacimiento desde el *concepto*, sino que el modo de explicación no debe apartarse del sendero histórico.

Ahora bien, *nosotros* tenemos que establecer el inicio a partir del concepto del arte de modo que la primera tarea del arte consista en configurar lo en sí mismo objetivo, el suelo de la naturaleza, el entorno externo del espíritu, y por tanto conformar en lo carente de interioridad un significado y una forma que resulten exteriores a lo mismo, pues éstos no son la forma y el significado inmanentes a lo objetivo. El arte al que se le plantea esta tarea es, como vimos, la arquitectura, que halló su primer desarrollo antes que la escultura o la pintura y la música.

Ahora bien, si atendemos a los primerísimos inicios de la arquitectura, lo que puede tomarse como lo inicial es la cabaña como vivienda del hombre, el templo como recinto del dios y de su comunidad. Para una mayor determinación de este inicio se ha acudido luego a la diferencia de *material* con que podía construirse, y se ha debatido si la arquitectura comenzó con la construcción en madera —como opina Vitruvio[448], a quien también Hirt tiene en mente al afirmar lo mismo— o con la construcción en piedra. Esta disensión es ciertamente de importancia, pues no sólo afecta, como a primera vista puede parecer, al material externo, sino que con este material externo están esencialmente en conexión también las formas arquitectónicas fundamentales así como la clase de ornamentación de las mismas. Pero, sin embargo, podemos dejar de lado toda esta diferencia como un aspecto sólo subordinado que afecta a lo más empírico y contingente, y pasar a un punto más importante, a saber.

En la casa y en el templo, y en edificios de otra índole, el momento esencial que aquí importa es que semejantes edificaciones son meros *medios* que presuponen un fin exterior. La cabaña y la casa del dios presuponen habitantes, al hombre, imágenes divinas, etc., para los que se levantan. Ante todo por tanto se da una necesidad, y ciertamente una necesidad radicada fuera del arte, cuya satisfacción conforme a fin no concierne al arte bello ni suscita todavía ninguna obra de arte. El hombre obtiene también placer al saltar, al cantar, precisa de la comunicación lingüística, pero hablar, brincar, gritar y cantar todavía no son por ello poesía, danza ni música. Pero, ahora bien, cuando dentro de la conformidad arquitectónica a fin para la satisfacción de determinadas necesidades, ora de la vida cotidiana, ora del culto religioso o del Estado, surge el apremio de figura artística y de belleza, al punto tenemos en esta clase de arquitectura una *división*. Por

una parte, está el hombre, el sujeto, o la imagen del dios, como el *fin* esencial, para el que por otra parte la arquitectura sólo proporciona el *medio* del entorno, de la envoltura, etc. De una tal división en sí no podemos hacer el inicio, que, según su naturaleza, es lo *inmediato*, lo simple y no tal relatividad y esencial relación, sino que debemos buscar un punto en que una tal diferencia todavía no aparezca.

A este respecto, ya he dicho antes que la arquitectura corresponde a la forma artística *simbólica* y realiza del modo más peculiar el principio de la misma como arte particular, pues la arquitectura en general es capaz de indicar los significados en ella implantados sólo en lo exterior del entorno. Ahora bien, si la diferencia entre el fin del recinto que se da para sí en el hombre o en la imagen del templo y el edificio como el cumplimiento de este fin no debe todavía verificarse en el inicio, tendremos que buscar obras arquitectónicas que estén ahí, casi como obras escultóricas, *para sí autónomas* y no lleven su significado en *otro* fin y necesidad, sino en *sí mismas*. Éste es un punto de la máxima importancia que nunca he visto subrayado, aunque el concepto de la cosa lo implica y él solo puede explicar las múltiples configuraciones exteriores y servir de hilo conductor a través del laberinto de formas arquitectónicas. Pero, ahora bien, a su vez una tal arquitectura autónoma se diferenciará igualmente también de la escultura por el hecho de que en cuanto arquitectura no produce formaciones cuyo significado sea lo dentro de sí mismo espiritual y subjetivo y en sí mismo tenga el principio de una apariencia de todo punto conforme con lo interno, sino obras que sólo simbólicamente pueden expresar el significado en su figura externa. Por eso es, pues, esta clase de arquitectura, tanto según su contenido como según su representación**, de índole *propiamente hablando simbólica*.

Lo mismo que con el principio de esta fase sucede ahora también con su *modo de representación***. Tampoco aquí basta la mera distinción entre construcción en madera o en piedra, en la medida en que señala la delimitación y el recinto de un espacio determinado para particulares fines religiosos o humanos de otra especie, tal como es el caso en casas, palacios, templos, etc. Un tal espacio no puede obtenerse ni mediante la excavación de masas en-sí-ya firmes, sólidas, ni, a la inversa, mediante la edificación de paredes y techos que delimiten un recinto. Con ninguno de ambos procedimientos puede empezar la arquitectura autónoma, que podemos por tanto designar como una escultura inorgánica, pues ciertamente erige formaciones que son ahí para sí mismas, pero con ello no persigue el fin de libre belleza y manifestación del espíritu en su figura corpórea adecuada a éste, sino que en general sólo presenta una forma simbólica que en sí misma debe indicar y expresar una representación*.

Sin embargo, la arquitectura no puede quedarse en este punto de partida. Pues su vocación consiste precisamente en conformar para el espíritu para sí ya dado, para el hombre o sus imágenes divinas objetivamente configuradas y erigidas por él, la naturaleza externa como un recinto configurado en belleza por el espíritu mismo a través del arte y que ya no lleva en sí mismo su significado, sino que lo encuentra en otro, en el hombre y sus necesidades y fines de la vida familiar, del Estado, del culto, etc., y renuncia por tanto a la autonomía de las obras arquitectónicas.

Por este lado podemos situar el *progreso* de la arquitectura en el hecho de que hace surgir la diferencia más arriba ya indicada entre fin y medio, separándolos, y erige para el hombre o para la figura humana individual de los dioses objetivamente elaborada por la escultura un receptáculo arquitectónico análogo al significado de los mismos: palacios,

templos, etc.

El *final*, en tercer lugar, reúne ambos momentos y por tanto aparece dentro de esta separación al mismo tiempo como para sí autónomo.

Estos puntos de vista nos dan como subdivisión de la arquitectura en su conjunto la siguiente articulación, que comprende en sí tanto las diferencias conceptuales de la cosa misma como también el desarrollo histórico de ésta:

en primer lugar, la arquitectura propiamente hablando *simbólica* o *autónoma*;

en segundo lugar, la *clásica*, que configura para sí lo individualmente espiritual, despoja por contra a la arquitectura de su autonomía y la rebaja a la erección, para los significados espirituales realizados ahora por su parte autónomamente, de un entorno inorgánico artísticamente formado;

en tercer lugar, la arquitectura *romántica*, como la llamada morisca, gótica o alemana, en la que ciertamente casas, iglesias y palacios son igualmente sólo las moradas y los lugares de reunión para las necesidades y ocupaciones civiles y religiosas del espíritu, pero que también a la inversa, se configuran y elevan para sí autónomamente, por así decir sin preocuparse de este fin.

Por tanto, si según su carácter fundamental la arquitectura resulta de índole de todo punto simbólica, las formas artísticas de lo propiamente hablando simbólico, clásico y romántico constituyen sin embargo en ella lo más precisamente determinante y son aquí de mayor importancia que en las demás artes. Pues en la escultura lo clásico, en la música y en la pintura lo romántico, penetran tan profundamente todo el principio de estas artes, que para el desarrollo del tipo de las otras formas artísticas no queda más

que un margen más o menos restringido. En la poesía finalmente, aunque puede expresar del modo más cabal toda la secuencia de las formas artísticas en obras de arte, no tendremos sin embargo que hacer la subdivisión según la diferencia entre la poesía simbólica, clásica y romántica, sino según la articulación específica de la poesía como arte particular en poesía épica, lírica y dramática. La arquitectura en cambio es el arte en lo exterior, de modo que aquí las diferencias esenciales consisten en si esto exterior tiene en sí mismo su significado, o es tratado como medio para un fin distinto a ello, o bien en esta instrumentalidad se muestra al mismo tiempo como autónomo. El primer caso concuerda con lo simbólico como tal, el segundo con lo clásico, pues aquí el significado propiamente dicho alcanza para sí la representación** y por tanto lo simbólico está añadido como entorno meramente exterior, tal como implica esto el principio del arte clásico; pero la unión de ambos corre paralela con lo romántico, en la medida en que el arte romántico se sirve ciertamente de lo exterior como medio de expresión, pero se retrae a sí de esta realidad y puede por tanto dejarle a su vez al ser-ahí objetivo libertad de configuración autónoma.

1. La arquitectura autónoma, simbólica

La primera, originaria necesidad de arte es que el hombre produzca como obra suya y presente una representación*, un pensamiento creados por el espíritu, tal como en el lenguaje son representaciones* como tales lo que el hombre comunica y hace inteligible para otros. En el lenguaje, sin embargo, el medio de comunicación no es más que un signo y por ende una exterioridad enteramente arbitraria. El arte en cambio no puede servirse de meros signos, debe por el contrario dar a los significados una presencia sensible correspondiente. Por tanto, la obra de arte sensiblemente dada por una parte debe albergar un contenido interno, por otra tiene que representar** este contenido de tal modo que pueda reconocerse que tanto este mismo como su figura no son sólo una realidad de la inmediata realidad efectiva, sino un producto de la representación* y de su actividad artística espiritual. Si veo, p. ej., un león vivo efectivamente real, la figura singular del mismo me da la representación* «león» de modo enteramente igual que uno reproducido. Pero la reproducción implica aún más: muestra que la figura ha estado en la representación* y ha encontrado el origen de su ser-ahí en el espíritu humano y la actividad productiva del mismo, de modo que ahora ya no obtenemos la representación* de un objeto, sino la representación* de una representación* humana. Pero no es una necesidad originaria

de arte que un león, un árbol como tales o cualquier otro objeto singular reciban esta reproducción; hemos visto por el contrario que el arte, y especialmente el arte figurativo, acaba precisamente con la representación** de tales objetos, para revelar en ellos la destreza subjetiva en la creación de apariencias. El interés originario consiste en poner ante los ojos de uno y de los demás las intuiciones objetivas originarias, los pensamientos *universales* esenciales. Sin embargo, semejantes intuiciones populares son al principio abstractas y en sí mismas indeterminadas, de modo que ahora el hombre, para podérselas representar*, recurre a lo en sí igualmente abstracto, a lo material como tal, a lo dotado de masa y a lo pesado, ciertamente susceptible de una figura determinada, pero no de una en sí concreta y de veras espiritual. La relación entre el contenido y la realidad sensible por la que el primero debe pasar de la representación* a la representación* podrá ser por ello de índole meramente simbólica. Pero, ahora bien, al mismo tiempo una obra arquitectónica que debe revelar a otros un significado universal no está ahí por ningún otro fin que el de expresar en sí esto superior, y es por tanto un símbolo autónomo de un pensamiento de todo punto esencial, universalmente válido, un lenguaje para los espíritus, dado por sí mismo aunque mudo. Las producciones de esta arquitectura deben por tanto dar que pensar por sí mismas, despertar representaciones* universales sin ser una mera envoltura y entorno de significados ya para sí configurados. Pero por eso, pues, la forma que deja transparecer a través suyo un tal contenido no debe poder valer sólo como signo, tal, p. ej., como entre nosotros se erigen cruces a los difuntos o se levantan piedras en recuerdo de batallas. Pues signos de esta índole son sin duda apropiados para suscitar representaciones*, pero una cruz, un túmulo no aluden por sí mismos a la representación*

despertar la cual es el fin, sino que lo mismo pueden recordar muchas otras cosas. Esto constituye el concepto general de esta fase.

Puede a este respecto decirse que naciones enteras no han sabido expresar su religión, sus más profundas necesidades, más que construyendo, o si no, sobre todo, arquitectónicamente. Pero esencialmente —tal como se infiere de lo que ya hemos visto a propósito de la forma artística simbólica— éste sólo es el caso en Oriente; y particularmente las construcciones del antiguo arte de Babilonia, la India y Egipto, que en parte no se dan sino en ruinas que pudieron desafiar a todas las épocas y revoluciones y que, tanto debido a lo meramente fantástico como a lo colosal y macizo, nos maravillan y asombran, o bien portan completamente este carácter o bien en gran parte derivan de él. Son obras cuya construcción constituye toda la obra y vida de las naciones en determinadas épocas.

Pero si preguntamos por una *articulación* más precisa de este capítulo y de los principales productos que forman parte del mismo, en esta arquitectura no puede partirse, como en la clásica y la romántica, de formas determinadas, p. ej., de la de la casa; pues aquí no puede aducirse ningún contenido para sí fijo y por tanto tampoco ningún modo fijo de configuración como el principio que en tal caso se referiría en su desarrollo progresivo al círculo de las diversas obras. Pues los significados que se toman como contenido resultan, como en lo simbólico en general, representaciones* universales por así decir informes, abstracciones elementales, pluralmente separadas y revueltas, de la vida natural, mezcladas con pensamientos de la realidad efectiva espiritual, sin estar idealmente integradas como momentos de *un* sujeto. Esta desvinculación se hace sumamente múltiple y cambiante, y el fin de la arquitectura no consiste más que en extraer

visiblemente para la intuición tan pronto este como aquel aspecto, simbolizarlos y hacer que devengan representativos* mediante el trabajo humano. Dada esta pluralidad del contenido, no puede aquí por consiguiente pretenderse hablar de ello ni exhaustiva ni sistemáticamente, y debo por tanto limitarme a poner sólo lo más importante, en la medida de lo posible, en el contexto de una articulación racional.'

Los puntos de vista que nos servirán de guía son brevemente los siguientes.

Como contenido exigíamos intuiciones sin más universales en las que los individuos y los pueblos tuvieran un sostén interno, un punto de unidad de su consciencia. Así pues, el fin *primario* de tales construcciones para sí autónomas no es tampoco sino el de levantar una obra que sea una *unificación* de la nación o de naciones, un lugar en torno al cual se reúnan. Pero con esto puede también vincularse más precisamente el fin de patentizar mediante el modo mismo de configuración lo que en general es lo unificador de los hombres: las representaciones* religiosas de los pueblos, de las que semejantes obras reciben entonces al mismo tiempo un contenido más determinado para su expresión simbólica.

Pero además, *en segundo lugar*, la arquitectura no puede detenerse en esta inicial determinación total, sino que los productos simbólicos se *singularizan*, el contenido simbólico de sus significados se determina más precisamente, y hace con ello que también sus formas se diferencien entre sí más firmemente, como p. ej., en las columnas-lingam[449], los obeliscos, etc. Por otra parte, con tal autonomía singularizadora la arquitectura tiende en sí misma a pasar a la *escultura*, a asumir formas orgánicas de animales, figuras humanas, pero a extenderlas masivamente a lo colosal, a disponerlas en serie, a añadirles paredes, muros, puertas,

pasadizos, y a tratar por tanto lo escultórico en ellas de modo de todo punto arquitectónico. Cuéntanse aquí, p. ej., las esfinges, los memnones y los grandes templos egipcios.

En tercer lugar, la arquitectura simbólica comienza a mostrar la transición a la clásica, pues excluye de sí la escultura y empieza a convertirse en morada para otros significados no inmediatamente expresados ellos mismos arquitectónicamente.

Para una más precisa clarificación de, este curso por etapas quiero recordar algunas famosas obras capitales.

1. Obras arquitectónicas construidas para la unificación de los pueblos

«¿Qué es sagrado?», pregunta una vez en un dístico Goethe, y responde: «Lo que mantiene unidas a muchas almas». En este sentido podemos decir que lo sagrado, con el fin de esta cohesión y como esta cohesión, constituyó el primer contenido de la arquitectura autónoma. El primer ejemplo de esto nos lo proporciona la leyenda de la torre de Babilonia. En las vastas planicies del Eufrates erigió el hombre una colosal obra arquitectónica; la construye en común, y la comunidad de la construcción se convierte al mismo tiempo en el fin y el contenido de la obra misma. Y ciertamente esta instauración de un vínculo social no se queda en una unión meramente patriarcal; por el contrario, precisamente se ha superado la mera unidad familiar y el edificio que se levanta hasta las nubes es el objetivarse de esta disuelta unión anterior y la realización de una nueva más amplia. La totalidad de los pueblos de entonces trabajó en ello, y como todos acudieron para llevar a cabo esta inconmensurable obra, el producto de

su actividad debía ser el nexo que los ligara entre sí mediante los cimientos y el terreno excavados, mediante los bloques de piedra acarreados y el cultivo por así decir arquitectónico de la tierra —como entre nosotros hacen la costumbre, el hábito y la constitución jurídica del Estado—. Una tal construcción es en tal caso al mismo tiempo simbólica, pues sólo alude al nexo que ella es, ya que sólo de modo exterior puede expresar en su forma y figura lo sagrado, lo en y para sí unificador de los hombres. En esta tradición luego se ha dicho igualmente que las poblaciones a su vez se dispersaron a partir de este centro de unificación de una obra tal.

Otra obra arquitectónica más importante ya sobre un terreno histórico más seguro es la torre de *Belo*[450], de la que nos informa Herodoto (I, 181). Aquí no pretendemos investigar su relación con la Biblia. Toda esta construcción no podemos llamarla templo en el sentido que nosotros damos a la palabra, antes bien un recinto témplico, de forma cuadrada, de dos estadios de longitud por lado, con puertas de bronce como entrada. En medio de este santuario, cuenta Herodoto, quien todavía vio esta obra colosal, había una torre compacta (no hueca por dentro, sino maciza, un πύργος στερεὸς), de un estadio de largo por otro de ancho, sobre la que hay otra, y otra sobre ésta, y así hasta ocho torres. Por fuera asciende una rampa hasta arriba; y aproximadamente a media altura hay un rellano con bancos para descansar durante el ascenso. Pero en la última torre hay un gran templo, y en el templo un enorme lecho preparado con esmero, y ante éste una mesa de oro. Pero en el templo no se alza ninguna estatua, tampoco por la noche se queda allí ningún hombre, salvo una de las mujeres del lugar elegida por el dios entre todas, según dicen los caldeos, los sacerdotes de este dios. También afirman los sacerdotes (c. 182) que el dios mismo visita el templo y descansa en el lecho. Ahora bien, Herodoto cuenta

ciertamente (c. 183) que en el santuario hay también otro templo abajo en el que se halla una enorme imagen de oro del dios, con una gran mesa de oro ante sí, y al mismo tiempo habla de dos enormes altares fuera del templo, en los que se ofrecían los sacrificios; pero, no obstante, no podemos comparar este gigantesco edificio con templos en el sentido griego o moderno. Pues los siete primeros cubos son totalmente macizos y sólo el más alto, el octavo, es una estancia para el invisible dios, que allí arriba no gozaba de ninguna adoración por parte de los sacerdotes o de la comunidad. La estatua estaba abajo, fuera del edificio, de modo por tanto que toda la obra se eleva para sí de modo propiamente hablando autónomo y no sirve a fines de culto divino, aunque no sea ya un mero punto abstracto de unión, sino un santuario. La forma aquí sigue ciertamente dejándose todavía a la contingencia o sólo es determinada como cubos por el fundamental material de la solidez, pero al mismo tiempo surge la exigencia de buscar un significado que pueda conferirle a la obra, tomada como un todo, una determinación simbólica más precisa. Aunque Herodoto no lo cite explícitamente, debemos encontrarlo en el número de las macizas plantas. Son siete, con la octava encima para la estancia nocturna del dios. Pero el número siete simboliza presumiblemente los siete planetas y esferas celestes.

También en la Media había ciudades construidas con tal simbolismo, como, p. ej., Ecbatana, con sus siete murallas concéntricas, de las que Herodoto (I, 98) informa que, en parte por la colina en cuya ladera había sido construida, pero en parte intencionadamente y por arte, cada una de ellas era más alta que la otra y los baluartes eran en cada una de un color: blancos en la primera, negros en la segunda, púrpura en la tercera muralla concéntrica, azules en la cuarta y rojos en la quinta; pero en la sexta guarnecidos de plata, en la

séptima de oro; en el interior de esta última estaban la ciudadela y el tesoro. Sobre esta clase de construcción dice Creuzer en su *Simbolismo* (I, pág. 469): «Ecbatana, la ciudad de los medos, con la ciudadela en el medio, con sus siete murallas circulares y con las almenas de siete colores diferentes, representa** las esferas del cielo que circundan la ciudadela del sol».

2. Obras arquitectónicas a medio camino entre la arquitectura y la escultura

Lo primero a que ahora debemos pasar consiste en el hecho de que la arquitectura asume como su contenido significados *más concretos* y para la representación** simbólica de éstos recurre también a *formas más concretas*, que, sin embargo, por más que las singularice o las reúna en grandes construcciones, no las utiliza del mismo modo que la escultura, sino arquitectónicamente en su propio ámbito autónomo. Ahora bien, para esta fase debemos entrar ya en lo específico, aunque aquí no pueda hablarse ni de completud ni de un desarrollo *a priori*, pues el arte, en la medida en que en sus obras avanza hasta la amplitud de las concepciones del mundo y de las representaciones* religiosas históricas efectivamente reales, se pierde también en lo contingente. La determinación fundamental es sólo la de que escultura y arquitectura se mezclan, si bien la arquitectura resulta lo decisivo.

a) Las columnas fálicas

Ya antes, a propósito de la forma artística simbólica, se mencionó que en Oriente se enaltecía y veneraba de diversos modos la universal fuerza vital de la naturaleza, no la espiritualidad y el poder de la consciencia, sino la productiva fuerza de procreación. Este culto fue general particularmente en la India, también por Frigia y Siria se propagó la imagen de la gran diosa, la fecundadora, una representación* adoptada incluso por los griegos. Ahora bien, más precisamente fue la concepción de la universal fuerza productiva de la naturaleza representada** y sacralizada en la figura de los órganos reproductores animales, falo y lingam. Este culto halló difusión principalmente en la India, pero tampoco los egipcios fueron extraños al mismo, según cuenta Herodoto (II, 48). Algo similar al menos se produce en las fiestas de Dioniso; «pero en vez de los falos», dice Herodoto, «han inventado otras imágenes de un codo de alto, con un hilo para tirar, que las mujeres llevan en procesión, por lo que siempre está erecto el miembro viril, que no es mucho más pequeño que el resto del cuerpo». Los griegos adoptaron igualmente un culto similar, y Herodoto informa explícitamente (c. 49) que fue Melampo quien, conocedor de la fiesta egipcia del sacrificio dionisíaco, introdujo el falo, llevado en procesión en honor del dios. Ahora bien, principalmente en la India, de esta clase de veneración de la fuerza procreadora en forma de miembro viril surgieron también obras arquitectónicas con esta figura y este significado; enormes formaciones con forma de columnas en piedra, sólidamente levantadas como torres, más anchas en la base que en la cima. Originariamente eran fin para sí mismas, objetos de veneración, y sólo más tarde se empezó a hacer en ellas aberturas y excavaciones y a colocar dentro imágenes divinas, lo que se conservó en los Hermes griegos, templetes portátiles. Pero en la India el punto de partida lo constituyen

las columnas fálicas no excavadas, que sólo más tarde se dividieron en corteza y núcleo y se convirtieron en pagodas. Pues las pagodas auténticamente hindúes, que deben distinguirse esencialmente de posteriores imitaciones musulmanas y otras, no derivan en su construcción de la forma de la casa, sino que son estrechas y altas, y su primitiva forma fundamental deriva de aquellas construcciones en forma de columnas. El mismo significado y la misma forma vuelven a encontrarse también en la concepción, ampliada por la fantasía, del monte Meru, representado* como remolino en el mar de leche en que ha sido engendrado el mundo. También Herodoto menciona columnas análogas; en parte en forma de órgano sexual masculino, en parte con la del femenino. Su erección la atribuye a Sesostris (II, 102)[451], quien las levantó por doquier en sus campañas guerreras en todos los pueblos que había derrotado. Pero en tiempos de Herodoto la mayoría de estas columnas ya no existían; sólo en Siria las vio Herodoto por sí mismo (c. 106). Pero que las atribuya en su conjunto a Sesostris tiene sin duda su fundamento sólo en la tradición que él sigue, además, las explica en sentido totalmente griego, pues transforma el significado natural en uno que concierne a lo ético, y por eso cuenta[452]: «Allá donde durante sus campañas guerreras topó Sesostris con pueblos fieros en la lucha, levantó en su suelo columnas con inscripciones en las que se leía su nombre, el de su tierra y que él había sometido estos pueblos. Por contra, allá donde vencía sin resistencia, además de esta inscripción, grababa también en las columnas un órgano sexual femenino, para indicar que estos pueblos habían sido cobardes en la lucha».

b) Obeliscos, Memnones, esfinges

Obras semejantes, a medio camino entre la arquitectura y la escultura, se encuentran más aún principalmente en Egipto. Tenemos aquí, p. ej., los *obeliscos*, cuya forma no procede ciertamente de la naturaleza orgánico-viva, de plantas, animales o de la figura humana, sino que son de figura enteramente regular, pero todavía no con el fin de servir de casas o templos, sino que están ahí libremente autónomos para sí y tienen el significado simbólico de rayos solares. «Mitra», dice Creuzer (*Simbolismo y mitología de los pueblos antiguos*…, vol. I, pág. 469), «el medo o persa, reina en la ciudad solar de Egipto (On-Heliópolis) y allí un sueño le recuerda la construcción de obeliscos, por así decir rayos de sol en piedra, y la grabación en ellos de letras que se llaman egipcias». Ya Plinio (*Naturalis Historia*, XXXVI, 14, y XXXVII, 8[453]) da a los obeliscos este significado. Estaban dedicados a la deidad del sol, cuyos rayos debían captar y al mismo tiempo representar**. También en las obras figurativas persas aparecen rayos de fuego que ascienden de las columnas (Creuzer, *Simbolismo y mitología de los pueblos antiguos*…, vol. I, pág. 778).

A continuación de los obeliscos, tenemos que hacer mención principalmente de los *Memnones*. Las enormes estatuas de Memnón en Tebas, de las que Estrabón[454] todavía vio una enteramente conservada y de una piedra, mientras que la otra, que resonaba al levantarse el sol, ya en su tiempo estaba mutilada, tenían figura humana. Eran dos colosales figuras humanas sedentes, por su grandiosidad y masividad más inorgánicas y arquitectónicas que escultóricas, así como hay también columnas memnónicas en serie que, por tener validez sólo en tal orden y tamaño iguales, descienden del fin de la escultura enteramente al de la arquitectura. Hirt (*La historia de la arquitectura entre los antiguos*, 3 vols., Berlín 1821-1827, vol. I, pág. 69) interpreta la colosal estatua

resonante, de la que Pausanias[455] dice que los egipcios la consideraban como la imagen de Famenofis, no como una divinidad, sino más bien como un rey, que tenía aquí, como Osimandia y otros, su monumento conmemorativo. Pero sin duda estas enormes obras figurativas deben dar una representación* más o menos determinada de algo universal. Los egipcios y los etíopes veneraban a Memnón, el hijo de la aurora, y le ofrecían sacrificios cuando el sol enviaba sus primeros rayos, que hacían que la estatua saludase con su voz a los adorantes. De modo que ésta, en cuanto resonante y emisora de voz, no es de importancia e interés meramente por su figura, sino por ser viva, significante, reveladora, aunque al mismo tiempo sólo simbólicamente alusiva.

Lo mismo que con las colosales estatuas memnónicas ocurre con las *esfinges*, de las que ya antes hablé en relación con su significado simbólico. En Egipto las esfinges no sólo se hallan en enorme número, sino también del más estupendo tamaño. Una de las más famosas esfinges es aquella que se encuentra junto al grupo de pirámides de El Cairo. Tiene 148 pies de longitud, 65 de altura desde las garras a la cabeza, 57 las patas delanteras extendidas desde el pecho hasta la punta de las garras, y 8 de altura las garras. Pero esta descomunal masa no ha sido primero esculpida y luego llevada al lugar que ahora todavía ocupa, sino que cuando se cavó hasta su base, se encontró que el suelo se compone de piedra calcárea, de modo que se mostró que toda la inmensa obra está tallada de una piedra, de la que todavía forma una parte. Esta inmensa formación se aproxima ciertamente más a la escultura propiamente dicha en su escala más colosal; pero igualmente las esfinges fueron puestas una junto a otra también al borde de los caminos, por lo que al punto recibieron un carácter completamente arquitectónico.

c) Templos egipcios

Ahora bien, tales configuraciones autónomas no sólo no permanecen en general singularizadas, sino que se multiplican en grandes construcciones a modo de templos, laberintos, excavaciones subterráneas, utilizados en masa, rodeados de muros, etc.

Por lo que *en primer lugar* concierne a los recintos de los templos *egipcios*, el principal carácter de esta gran arquitectura que recientemente nos han hecho conocer mejor principalmente los franceses consiste en el hecho de que son construcciones abiertas, sin techo, [con] puertas, corredores entre las paredes, sobre todo entre salones columnarios y bosques enteros de columnas, obras de grandísimos perímetros y multilateralidad interna, que, con efecto autónomo, sin servir de morada y recinto a un dios o a la comunidad de fieles, tanto pasman para sí a la representación* por lo colosal de sus medidas y masa[456], como las formas y figuras singulares reclaman para sí todo el interés, pues están erigidas como símbolos de significados de todo punto universales, o bien sustituyen a los libros en la medida en que revelan los significados, no por su modo de configuración, sino mediante escritos, obras figurativas cinceladas en las superficies. Por una parte, estas gigantescas construcciones puede decirse que son un conjunto de imágenes escultóricas, pero en su mayoría aparecen con tal número y repetición de una y la misma figura, que se convierten en series y reciben precisamente su por consiguiente arquitectónica determinación sólo en esta serie y orden, que sin embargo entonces es a su vez un fin para sí y no sólo soporta arquitrabes y techos.

Las mayores construcciones de esta índole comienzan con

una avenida empedrada de cien pies de ancho —como cuenta Estrabón[457]— y tres o cuatro veces más de largo. A cada lado de este camino (δρόμος) había esfinges, en series de cincuenta a cien, de veinte a treinta pies de altura. A continuación sigue un grandioso pórtico (πρόπιλον), más estrecho en la parte superior que en la inferior, con pilones, pilastras de masa descomunal, de diez a veinte veces la altura de un hombre; ora libres y autónomos, ora en muros, murales[458], que, igualmente libres para sí, ascienden oblicuamente hasta la altura de cincuenta a sesenta pies, más anchos en la parte inferior que en la superior, sin estar en conexión con muros transversales, sin soportar vigas ni formar así una casa. Por el contrario, a diferencia de muros verticales que indican más su determinación de sostén, muestran pertenecer a la arquitectura autónoma. Aquí y allá se apoyan Memnones en tales muros, que forman también corredores y están enteramente cubiertos de jeroglíficos o de inmensos frescos, de modo que a los franceses que recientemente los vieron se les antojaron calicó estampado. Pueden ser considerados como páginas de libros que con esta delimitación espacial despierten indeterminadamente, como tañidos de campaña, asombro, reflexiones, pensamientos en el espíritu y en el ánimo. Las puertas se suceden en gran número y alternan con series de esfinges; o bien se ve un lugar abierto, circundado por el muro general, con columnatas junto a estos muros. Luego viene un lugar cerrado, que no sirve de vivienda, sino que es un bosque de columnas, las cuales no soportan una bóveda, sino losas. Después de estas avenidas de esfinges, series de columnas, paredes recubiertas de jeroglíficos, después de un atrio con alas ante las que hay erigidos obeliscos o hay leones apostados, o también sólo después de vestíbulos o rodeado por corredores más estrechos, se añade al todo el templo propiamente dicho, el santuario (σηκός),

según Estrabón[459] de dimensiones moderadas, que contenía una imagen del dios o sólo una figura animal. Esta morada de la deidad era a veces un monolito, tal como Herodoto, p. ej. (II, 155), cuenta del templo en Buto que está construido de una pieza a lo alto y ancho, con paredes iguales de cuarenta codos en todas sus partes, y que también como cobertura había a su vez una piedra con una cornisa de cuatro codos de ancho. Pero en general los sagrarios son tan pequeños que no hay en ellos lugar para una comunidad; pero al templo le pertenece una comunidad, de lo contrario es sólo un depósito, una cámara del tesoro, un lugar de conservación de imágenes sagradas, etc.

De tal modo tales construcciones con series de configuraciones animales, memnones, inmensas puertas, muros, columnatas de las más estupendas dimensiones, tan pronto más anchas, tan pronto más estrechas, con obeliscos singulares, etc., se suceden durante horas, que uno puede deambular entre tan colosales obras humanas dignas de asombro, las cuales sólo en parte tienen un fin específico en los distintos actos de culto, y de estas masas de piedra apiladas puede decirse y revelarse qué sea lo divino. Pues, más precisamente, con estas construcciones se entrelazan al mismo tiempo por todas partes significados simbólicos, de modo que el número de esfinges, de memnones, la posición de las columnas y de los corredores se refieren a los días del año, a los doce signos del zodíaco, a los siete planetas, a los grandes períodos del curso lunar, etc. En parte aquí la escultura todavía no se ha desligado de la arquitectura, en parte todo lo propiamente hablando arquitectónico, las medidas, las distancias, el número de columnas, muros, gradas, etc., es a su vez tratado de tal modo que estas relaciones no encuentran su fin propiamente dicho en sí mismas, en su simetría, eurritmia y belleza, sino que son

determinadas simbólicamente. Por eso este construir y crear se muestra como fin para sí, como él mismo un culto en el que pueblo y rey se unen. Muchas obras, como canales, el lago de Moeris[460], en general construcciones hidráulicas, se relacionaban ciertamente con la agricultura y las inundaciones del Nilo. Así, p. ej., como informa Herodoto (II, 108), Sesostris hizo que todo el país, hasta entonces recorrido a caballo o en carros, fuese surcado por canales, con vistas al agua potable, y con ello hizo inútiles caballos y carruajes. Pero las principales obras seguían siendo aquellas construcciones religiosas que los egipcios edificaron instintivamente, como las abejas sus celdillas. Su propiedad estaba regulada, lo mismo que las demás relaciones, el suelo era infinitamente fecundo y no precisaba de ningún cultivo fatigoso, de modo que el trabajo casi no consistía más que en sembrar y cosechar. Otros intereses y gestas, como los demás pueblos llevan a cabo, se dan pocos; aparte de las narraciones por los sacerdotes de las empresas marítimas de Sesostris, no se encuentran relatos de viajes marítimos; en conjunto los egipcios quedaron limitados a este edificar y construir en su propio país. Pero lo que ofrece el tipo capital de sus grandiosas obras es la arquitectura *simbólica* autónoma, pues aquí lo interno humano, lo espiritual, todavía no se aprehende a sí en sus fines, figuras externas, ni se ha hecho objeto y producto de su libre actividad. La autoconsciencia todavía no ha madurado en fruto, todavía no está para sí acabada, sino que es impulsiva, tentativa, barruntadora, incesantemente productiva, sin satisfacción absoluta, y carente por tanto de reposo. Pues sólo en la figura conforme al espíritu se satisface el espíritu en sí acabado y se limita en su propia producción. La obra de arte simbólica permanece por contra más o menos ilimitada.

Ahora bien, de tales producciones de la arquitectura

egipcia forman también parte los llamados *laberintos*, patios con corredores de columnas, caminos alrededor entre tabiques, enigmáticamente intrincados, pero no entremezclados por mor de la necia tarea de encontrar la salida, sino de un deambular pleno de sentido entre enigmas simbólicos. Pues, como ya antes he indicado, estos caminos debían remedar o hacer que se representase* en su curso el curso de los cuerpos celestes. Están construidos bien sobre, bien bajo tierra, provistos, aparte de los corredores, de enormes cámaras y salas, cuyas paredes están cubiertos de jeroglíficos. El mayor laberinto visto por Herodoto mismo era el que había no lejos del lago Moeris. Dice (II, 148) haberle parecido mayor de lo que puede describirse con palabras, superando incluso a las pirámides. Atribuye la construcción a los doce reyes y lo describe como sigue. Todo el edificio, rodeado por uno y el mismo muro, consta de dos plantas, una sobre y otra bajo tierra. En total contenían tres mil estancias, mil quinientas cada una. La planta superior, la única que pudo visitar Herodoto, estaba dividida en doce patios contiguos, con puertas confrontadas, seis hacia el norte y seis hacia el sur, y cada patio estaba circundado por una columnata de mármol blanco minuciosamente labrado. De los patios, sigue diciendo Herodoto, se pasa a las estancias, de las estancias a las salas, de las salas a otras habitaciones y de las estancias a los patios. Esta última indicación, opina Hirt (*La historia de la arquitectura entre los antiguos*, vol. I, pág. 75), no la hace Herodoto más que para la más precisa determinación de que las estancias estaban junto a los patios. De los corredores laberínticos dice Herodoto que los muchos corredores a través de las habitaciones cubiertas y los múltiples recovecos entre los patios le habían llenado de indecible pasmo. Plinio los describe (*Naturalis historia*, XXXVI, 19) como oscuros, fatigosos para el forastero a causa

de sus curvas, y la apertura de puertas producía en ellos un estrépito semejante al trueno, y Estrabón[461], quien en cuanto testigo ocular es de tanta importancia como Herodoto, aclara igualmente que los pasillos laberínticos circundaban los espacios formados por los patios. Fueron sobre todo los egipcios quienes construyeron semejantes laberintos, pero también en Creta se encuentra uno parecido, aunque más pequeño, a imitación del egipcio, así como en Morea y Malta.

Pero, ahora bien, puesto que, por una parte, esta arquitectura, con las cámaras y salas, apunta ya a lo habitable, mientras que por otra parte, según indicación de Herodoto, la parte subterránea del laberinto, a la que no le fue permitida la entrada, tenía la determinación de tumbas para los constructores y los cocodrilos sagrados, de modo que aquí lo simbólico propiamente hablando autónomo únicamente lo constituyen los corredores laberínticos, en estas obras podemos encontrar una transición a la forma de la arquitectura simbólica, que ya empieza por sí misma a aproximarse a la arquitectura clásica.

3. Transición de la arquitectura autónoma a la clásica

Por estupendas que sean las construcciones que acabamos de considerar, más formidable y asombrosa todavía deberá aparecérsenos sin embargo la arquitectura subterránea de los hindúes y los egipcios, frecuentemente común a los pueblos orientales. Lo que a este respecto encontramos de grande y magnífico sobre la tierra no puede compararse con lo que en la India se da bajo tierra en Salsette, [isla] ante Bombay, y en Ellora, en el alto Egipto y en Nubia. Estas maravillosas

excavaciones muestran ante todo[462] la necesidad más precisa de un *recinto*. Que los hombres buscaran protección en las cavernas y las habitaran, que poblaciones enteras no tuvieran otra vivienda, deriva de la urgencia de la necesidad. Tales cavernas había en las montañas de la tierra judía, donde se hallaban miles en muchos pisos. Así, también en el Harz, junto a Goslar, en el Rammelsberg, había cámaras en las que los hombres se escondían y ocultaban sus provisiones.

a) Construcciones subterráneas hindúes y egipcias

Pero de índole enteramente diferente son las citadas obras arquitectónicas subterráneas hindúes y egipcias. Por una parte, servían de lugares de reunión, catedrales subterráneas, y son construcciones con el fin del asombro religioso y el recogimiento del espíritu, con diseños, alusiones de índole simbólica, columnatas, esfinges, Memnones, elefantes, ídolos colosales que, tallados en la roca, se dejó que concrecieran con el todo informe de la piedra, así como en las excavaciones las columnas se ahuecaban. En la pared anterior de la roca estas construcciones eran a veces totalmente abiertas, otras en parte totalmente tenebrosas y sólo iluminables con antorchas, en parte quizá abiertas por arriba.

En relación con las construcciones sobre tierra, semejantes excavaciones aparecen como lo más originario, de modo que los enormes diseños sobre la superficie terrestre sólo pueden considerarse como imitación y afloración sobre la tierra de lo subterráneo. Pues aquí no se trata de construcción positiva, sino sólo de remoción negativa. Anidar, enterrar es más natural que desenterrar, buscar, apilar y configurar el material. A este respecto, uno puede representarse* las cavernas como surgidas antes que las cabañas. Las cavernas

son un ensanchar en vez de un limitar, o bien un ensanchar que se convierte en un limitar y cercar[463], en el que ya se da un recinto[464]. La construcción subterránea parte más por tanto de lo dado y, en la medida en que deja la masa principal tal como está, no se eleva todavía tan libremente como el configurar sobre el suelo. Pero para nosotros estas edificaciones, por mucho que puedan ser de índole simbólica, pertenecen ya a una fase ulterior, pues ya no están ahí tan autónomamente simbólicas, sino que ya tienen el fin del recinto, de las paredes y el techo dentro de los cuales se colocan las formaciones más simbólicas como tales. Muéstrase aquí en su forma más natural algo análogo al templo, a la casa, en el sentido griego y moderno.

Han de incluirse aquí además las *cuevas de Mitra*, aunque se hallan en una región enteramente distinta. La veneración y el culto de Mitra son oriundos de Persia, pero un culto análogo se propagó también por el Imperio Romano. En el Museo de París[465], p. ej., hay un famosísimo bajorrelieve que representa* a un joven clavándole una daga en el cuello a un toro; fue encontrado en el Capitolio en una profunda gruta debajo del templo de Júpiter. También en estas cuevas de Mitra se encuentran bóvedas, corredores, que parecen determinados para indicar simbólicamente por una parte el curso de las estrellas, por otra (como hoy día puede todavía verse en las logias masónicas, en las que uno es conducido por muchos corredores, debe ver espectáculos, etc.) los caminos que el alma tiene que recorrer en su purificación, aunque este significado se exprese sin duda mejor en esculturas y en otros trabajos que no cuando la arquitectura constituye lo principal.

En un respecto semejante podemos hacer también mención de las catacumbas romanas, en el origen de las

cuales había ciertamente un concepto totalmente distinto al de servir de acueductos, sepulturas o cloacas.

b) Moradas de los muertos, pirámides

En segundo lugar, podemos buscar una transición más determinada de la arquitectura autónoma a la instrumental en las obras arquitectónicas que como *moradas para los muertos* ora se excavaron en la tierra, ora se erigieron sobre el suelo.

Particularmente entre los egipcios, la construcción subterránea y sobre tierra se asocia con un reino de los muertos, así como en general es en Egipto donde por vez primera se asienta y se halla un reino de lo invisible. El hindú incinera a sus muertos o bien deja que sus huesos yazcan y se descompongan en la tierra; según la concepción hindú, los hombres son o devienen dios o dioses, como quiera uno decir, y se desconoce esta firme diferenciación entre los vivos y los muertos en cuanto muertos. Los edificios hindúes, cuando no deben su origen al islamismo, no son por tanto moradas para los muertos y parecen en general pertenecer, como aquellas excavaciones admirables, a un período anterior. Pero entre los egipcios surge con fuerza la oposición entre lo vivo y lo muerto; lo espiritual comienza a separarse de lo no-espiritual. Es el surgimiento del espíritu individual concreto lo que está en trance. Los muertos se establecen por tanto como algo individual, y por tanto son afianzados y preservados contra la representación* de la absorción en lo natural, en la desintegración, la evanescencia y la disolución universales. El principio de la representación* autónoma de lo espiritual es la singularidad, pues el espíritu sólo puede existir como individuo, como personalidad. Por eso esta veneración y conservación de los muertos debe valernos como un

importante primer momento de la existencia de la individualidad espiritual, ya que aquí es la singularidad la que, en vez de ser sacrificada, aparece conservada, pues al menos el cuerpo es estimado y respetado como esta inmediata individualidad natural. Herodoto, como ya antes se ha mencionado, informa[466] que los egipcios fueron los primeros que habían dicho que las almas de los hombres son inmortales, y por más imperfecta que sea aquí todavía la persistencia de la individualidad espiritual, pues el muerto debe atravesar durante tres mil años todo el círculo de los animales terrestres, acuáticos y aéreos, y sólo después migrar de nuevo a un cuerpo humano, esta representación* y el embalsamiento del cuerpo implican sin embargo una fijación de la individualidad corporal y del ser-para-sí separado del cuerpo.

Así pues, también en la arquitectura es de importancia que aquí se llega a la separación, por así decir, de lo espiritual como el significado interno que es llevado a representación** para sí, mientras que la envoltura corpórea es puesta alrededor como recinto meramente arquitectónico. Las moradas de los muertos de los egipcios constituyen en este sentido los primeros templos; lo esencial, el centro de la veneración, es un sujeto, un objeto individual que aparece para sí significativo y se expresa a sí mismo, distinto de su morada, que por tanto es construida como envoltura meramente instrumental. Y ciertamente no es un hombre efectivamente real por necesidad del cual se construiría una casa o un palacio, sino que son muertos sin necesidades, reyes, animales sagrados, en torno a los que se erigen como recintos inmensas construcciones.

Así como la agricultura fija el vagar nómada en la propiedad de asentamientos estables, así tumbas,

monumentos funerarios y culto a los muertos unen en general a los hombres y les dan también a los que no poseen ninguna residencia, ninguna propiedad delimitada, un lugar de reunión, sitios sagrados que ellos defienden y que no quieren dejarse arrancar. Así, p. ej., los escitas, este pueblo errante, como cuenta Herodoto (IV[467], 126 s.), se retiraban siempre ante Darío, y cuando Darío le envió a su rey el mensaje de que si el rey se consideraba lo bastante fuerte para oponer resistencia, debía entrar en combate, y de lo contrario reconocer a Darío como su soberano, Idantirso respondió que ellos no tenían ni ciudades ni plantíos ni nada que defender, por lo que Darío nada podía devastarles; pero que si a Darío le urgía entablar una batalla, tenían las tumbas de sus padres, a las que podía acercarse y probar a dañar, y entonces vería si por las tumbas luchaban o no.

Ahora bien, los más antiguos monumentos funerarios grandiosos los encontramos en Egipto: las *pirámides*. Lo que ante todo puede maravillar a la vista de estas asombrosas construcciones es su desmesurado tamaño, que al punto induce a la reflexión sobre la duración del tiempo y la multiplicidad, cantidad y perseverancia de las fuerzas humanas que se requirieron para llevar a cabo semejantes construcciones colosales. Desde el punto de vista de su forma no ofrecen en cambio nada de cautivador; en pocos minutos se ha visto y fijado el todo. Dada esta simplicidad y regularidad de la figura, mucho se ha debatido sobre su fin. Los antiguos, como, p. ej., Herodoto[468] y Estrabón[469], ya indicaron ciertamente el fin al que efectivamente servían, pero también tanto antiguos como modernos viajeros y escritores han excogitado muchas cosas fabulosas e insostenibles. Los árabes intentaron forzar la entrada, pues en el interior de las pirámides esperaban encontrar tesoros; pero estos allanamientos, en vez de alcanzar su meta, no hicieron

sino destruir mucho, sin llegar a los corredores y las cámaras efectivamente reales. Los europeos modernos, entre los que particularmente han destacado el romano Belzoni[470] y luego el genovés Caviglia[471], han logrado por fin un conocimiento más exacto del interior de las pirámides. Belzoni descubrió la sepultura regia de la pirámide de Kefrén. Las entradas a las pirámides estaban herméticamente cerradas por piedras cuadradas, y parece que los egipcios intentaron ya erigir la construcción de tal modo que la entrada, aunque fuese conocida, sólo con gran dificultad pudiera ser descubierta y abierta. Esto prueba que las pirámides debían permanecer cerradas y servir sólo una vez. Ahora bien, en su interior se han encontrado cámaras, corredores, que pueden interpretarse como los caminos que recorre el alma después de la muerte durante su peregrinaje y cambio de figuras, grandes salas y canales bajo tierra, tan pronto descendentes como ascendentes. Llegar hasta el sepulcro regio de Belzoni, p. ej., excavado en la roca, cuesta de este modo una hora; en la sala principal había, clavado en el suelo, un sarcófago de granito, pero no se encontró más que restos de huesos animales de una momia, presumiblemente un Apis. Pero el todo mostraba a no dudar el fin de servir de morada mortuoria. Las pirámides son de distintas épocas, tamaños y figuras. Las más antiguas parecen ser más bien sólo piedras piramidales amontonadas; las más recientes están construidas regularmente; en su parte superior algunas son algo achatadas, otras terminan enteramente en punta; aun en otras se encuentran rellanos que, según la descripción de Herodoto de la pirámide de Keops (II, 125), pueden explicarse por el modo y manera en que los egipcios procedían al construir, de modo que Hirt (*La historia de la arquitectura entre los antiguos*, vol. I, pág. 55) cuenta también estas pirámides entre las incompletas. Según informes franceses más recientes, en

las pirámides más antiguas las cámaras y los corredores eran más intrincados, en las más tardías más simples, pero enteramente cubiertos de jeroglíficos, de modo que una transcripción completa de los mismos llevaría varios años.

De este modo, las pirámides, asombrosas para sí, se convierten sólo en simples cristales, cáscaras que encierran un núcleo, un espíritu difunto, y sirven para conservar su corporeidad y figura perdurables. Todo el significado recae en este difunto que alcanza para sí representación**; pero la arquitectura, que hasta aquí tenía autónomamente su significado en sí misma como arquitectura, ahora se separa y deviene *instrumental* en esta escisión, mientras que la escultura recibe la tarea de configurar lo propiamente hablando interno, aunque al principio la conformación individual sea todavía mantenida como momia en su propia figura natural inmediata. Por tanto, cuando consideramos la arquitectura egipcia en su conjunto, encontramos por un lado las construcciones simbólicas autónomas; por el otro sin embargo —particularmente en todo lo que se refiere a monumentos funerarios— surge claramente ya la determinación específica de la arquitectura de ser mero recinto. Ahora bien, esto implica esencialmente que la arquitectura no sólo excava y forma cavernas, sino que se muestra como una naturaleza inorgánica, edificada por manos humanas allí donde por sus fines hay necesidad de ella.

También otros pueblos han erigido monumentos mortuorios similares, construcciones sagradas como lugares de residencia de un cadáver muerto sobre el que se elevan. El monumento funerario de Mausolo en Caria, p. ej., luego el monumento funerario de Adriano, el actual Castel Sant'Angelo, en Roma, un palacio de esmerada estructura para un muerto, eran ya obras famosas en la antigüedad.

Según la descripción de *Uhden (Museo de la ciencia de la antigüedad*, ed. de Karl Philipp Buttmann y Friedrich August Wolf, vol. I, pág. 536[472]*)*, cuéntase aquí también un género de monumentos funerarios que en su disposición y alrededores imitaban en proporciones menores templos consagrados a dioses. Un tal templo tenía un jardín, glorietas, un surtidor, un viñedo, y además capillas en las que se levantaban estatuas retrato con figuras de dioses. Particularmente en la época imperial se construyeron semejantes monumentos conmemorativos con estatuas divinas de los difuntos con figuras de Apolo, de Venus, de Minerva. Estas figuras, así como toda la obra arquitectónica, recibían con ello al mismo tiempo el significado de una apoteosis y de un templo del muerto, así como entre los egipcios el embalsamamiento, los emblemas y el arca indicaban la osirización del muerto.

Pero, ahora bien, las construcciones tan grandiosas así como las más simples de esta índole son las pirámides egipcias. Aparece aquí la línea peculiar y esencial de la arquitectura —a saber, la recta—, y en general la regularidad y abstracción de las formas. Pues la arquitectura, en cuanto mero recinto y naturaleza inorgánica, no en sí misma individualmente animada a la vida por el espíritu que en ella habita, sólo puede tener la figura como exterior a ella misma; pero la forma exterior no es orgánica, sino abstracta e intelectiva. Pero por mucho que la pirámide comience ya a adquirir la determinación de la casa, en ella sin embargo lo rectilíneo no es todavía de todo punto dominante como en la casa propiamente dicha, sino que tiene todavía una determinación para sí que no está al servicio de la mera conformidad a fin, y por tanto va paulatinamente cerrándose inmediatamente en sí misma desde la base hasta la cima.

c) Transición a la arquitectura utilitaria

A partir de aquí podemos pasar de la arquitectura autónoma a la arquitectura propiamente dicha, utilitaria.

De ésta pueden señalarse dos puntos de partida, por una parte la arquitectura *simbólica*, por otra la necesidad y la *conformidad a fin* útil a la misma. Como ya antes hemos considerado, en las configuraciones simbólicas la conformidad a fin arquitectónica es meramente accesoria y un orden sólo exterior. El extremo opuesto lo constituye la casa, tal como la necesidad primaria la exige: columnas de madera o paredes que se levantan con vigas dispuestas sobre ellas en ángulo recto, y un techado. No hay duda de que la necesidad de esta conformidad a fin propiamente dicha se plantea por sí misma; pero el punto esencial es la diferencia de si la arquitectura propiamente dicha, tal como no tardaremos en considerarla en cuanto arquitectura clásica, sólo parte de la necesidad o ha de derivarse de aquellas obras simbólicas autónomas que por sí solas nos han conducido a las construcciones utilitarias.

α) La necesidad crea en la arquitectura formas que son enteramente conformes a fin y pertenecen al entendimiento: lo rectilíneo, lo rectangular, la planitud de las superficies. Pues en la arquitectura utilitaria lo que constituye el fin propiamente dicho es ahí para sí, como estatua, o, más precisamente, como individuos humanos, como comunidad, pueblo, reunidos con fines universales no ya dirigidos a la satisfacción de necesidades físicas, sino religiosos o políticos. Se trata en particular de la necesidad primaria de configurar un recinto para la imagen, la estatua de los dioses o de lo sacro para sí representado** y actualmente dado en general. Hay Memnones, p. ej., esfinges, etc., al aire libre o en una floresta, en el entorno externo de la naturaleza. Pero

semejantes formaciones, y más aún las figuras humanas de los dioses, están extraídas de un dominio distinto al de la naturaleza inmediata, forman parte del reino de la representación* y deben su ser-ahí a la actividad artística humana. No les basta por consiguiente el entorno meramente natural, sino que para su exterioridad precisan de un suelo y de un recinto que tengan el mismo origen, esto es, que provengan igualmente de la representación* y estén configurados mediante producción artística. Sólo en un entorno derivado del arte encuentran los dioses su elemento adecuado. Pero esto externo no tiene aquí entonces su fin en sí mismo, sino que sirve a un fin distinto al esencial suyo, y reincide por tanto en la conformidad a fin.

Sin embargo, si estas formas al principio meramente útiles a un fin deben elevarse a la belleza, no pueden quedarse en su primera abstracción, sino que deben pasar de la simetría y la eurritmia a lo orgánico, concreto, en sí mismo concluso y múltiple. Por eso surgen entonces por así decir una reflexión sobre diferencias y determinaciones, así como el subrayado y la conformación explícitos de ciertos aspectos, lo cual es enteramente superfluo para la mera conformidad a fin. Una viga, p. ej., avanza por un lado rectilíneamente, pero al mismo tiempo termina en dos extremos; asimismo, un poste que tenga que sostener vigas o un techo se apoya en tierra y erige hacia lo alto su terminación, donde la viga se apoya en él. La arquitectura utilitaria resalta tales diferencias y las configura mediante el arte, frente a lo que una formación orgánica, como una planta, un hombre, ha configurado ciertamente su parte superior y su parte inferior, pero desde el mismo comienzo orgánicamente, y se diferencia por tanto en pies y cabeza —o, las plantas, en raíz y corola—.

β) La arquitectura simbólica, a la inversa, toma su punto de partida más o menos de tales configuraciones orgánicas,

como en las esfinges, los Memnones, etc., pero tampoco puede desembarazarse enteramente de lo rectilíneo y regular en los muros, puertas, vigas, obeliscos, etc., y en general, cuando quiere erigir y disponer en serie esos colosos escultóricos de un modo arquitectónico cualquiera, debe recurrir para ello a la igualdad de los tamaños, de la distancia entre uno y otro, a la rectilineidad de las series, en general al orden y a la regularidad de la arquitectura propiamente dicha. Tiene con ello en sí los dos principios, cuya unión es llevada a efecto por la arquitectura igualmente bella en su conformidad a fin, sólo que en lo simbólico estos dos aspectos, en vez de estar fundidos, permanecen todavía recíprocamente externos.

γ) Podemos por tanto concebir la transición de tal modo que por un lado la arquitectura hasta aquí autónoma debe modificar intelectivamente las formas de lo orgánico en la regularidad y pasar a la conformidad a fin, mientras que, a la inversa, la mera conformidad a fin de las formas tiene que salir al encuentro del principio de lo orgánico. Allá donde estos dos extremos se encuentran y compenetran, nace entonces la arquitectura propiamente hablando bella, clásica.

Ahora bien, esta unión, casi en su surgimiento efectivamente real, puede reconocerse claramente en la incipiente transformación de lo que en la arquitectura hasta aquí considerada vimos ya como columna. Pues para un recinto son ciertamente necesarios, por una parte, muros; pero los muros pueden estar ahí también autónomamente, como ya antes se ha mostrado con ejemplos, sin completar el recinto, al que pertenece esencialmente un techado por arriba y no sólo un cierre de los espacios laterales. Pero, ahora bien, un tal techado debe tener soportes. Lo más simple para ello son columnas, cuya determinación esencial y al mismo tiempo estricta consiste a este respecto en el *sustentar* como tal. Por eso los muros, allí donde lo que importa es el mero

sustentar, son algo superfluo. Pues la sustentación es una relación mecánica y forma parte del ámbito de la gravedad y de las leyes de ésta. Ahora bien, aquí la gravedad, el peso de un cuerpo, se concentra en su centro de gravedad, y ha de apoyarse en éste para sostenerse horizontalmente, sin caer. Esto hace la columna, de modo que en ella la fuerza de sustentación aparece reducida al mínimo de los medios exteriores. Lo mismo que hace un muro con gran dispendio lo hacen unas cuantas columnas, y es una de las grandes bellezas de la arquitectura clásica no disponer más columnas de las que sean de hecho necesarias para soportar la carga de las vigas y de lo que en ellas descansa. En la arquitectura propiamente dicha no pertenecen a la verdadera belleza columnas de mero adorno. Por eso tampoco responde la columna a su vocación cuando está ahí puramente para sí misma. Ciertamente se han erigido también columnas de triunfo, como las famosas de Trajano y de Napoleón, pero tampoco éstas son por así decir más que un pedestal de estatuas y además, revestidas con obras figurativas, en memoria y homenaje del héroe cuya estatua sustentaban.

Ahora bien, en la columna es particularmente notable cómo ésta en el curso del desarrollo arquitectónico debe primero despojarse de la figura natural concreta para adquirir su figura más abstracta, tan conforme como bella.

αα) Puesto que la arquitectura autónoma parte de formaciones orgánicas, puede adoptar figuras humanas; tal como en Egipto, p. ej., todavía se emplean en parte como columnas figuras humanas, Memnones, p. ej. Pero esto es algo meramente superfluo, en la medida en que su determinación no es la sustentación propiamente dicha. Entre los griegos aparecen de otro modo con la más estricta utilidad de dejar apoyar sobre sí cargas las cariátides, las cuales no obstante sólo son empleadas en lo pequeño. Además, ha de

considerarse como un mal uso de la figura humana la compresión de la misma bajo tales gravámenes, y así, pues, tienen las cariátides este carácter de lo oprimido y su vestimenta alude a la esclavitud, para la que es una carga soportar semejantes cargas.

ββ) La figura orgánica más naturalmente adecuada para postes y puntales que deban sustentar algo es por tanto el árbol, la planta en general, un tronco, un pedúnculo oscilante que tiende verticalmente a lo alto. En y para sí, el tronco del árbol sustenta ya su copa, el tallo la espiga, el pedúnculo la flor. Ahora bien, la arquitectura egipcia, que todavía no se ha librado a la abstracción de sus intenciones, extrae estas formas inmediatamente de la naturaleza. A este respecto, a los visitantes de todas las épocas han asombrado y admirado lo grandioso del estilo en los palacios o templos egipcios, lo colosal de las series de columnas, la gran cantidad de las mismas y luego las grandiosas proporciones del todo. Se ve aquí que las columnas brotan con la mayor variedad de formaciones vegetales y que plantas de loto y otros árboles se alargan y despliegan en columnas. En las columnatas, p. ej., no todas las columnas tienen la misma figura, sino que alternan en una, dos o tres. Denon[473] ha recopilado en su obra sobre la expedición egipcia una gran cantidad de tales formas. El todo, sin embargo, no es todavía una forma intelectivamente regular, sino que la base tiene figura de bulbo, un surgimiento a modo de caña de la hoja desde la raíz, o bien un amontonamiento de hojas en torno a la raíz, a la manera de distintas plantas. De esta base emerge hacia lo alto el flexible tallo, o bien asciende como columna, intrincadamente enroscado, y el capitel es también una separación a modo floral de hojas y ramas. Pero la imitación no es fiel a la naturaleza, sino que las formas vegetales son arquitectónicamente distorsionadas, aproximadas a lo

circular, lo intelectivo, lo regular, lo rectilíneo, de modo que todas estas columnas se asemejan a lo que habitualmente se llama el arabesco.

γγ) Ahora bien, aquí es el lugar de hablar del *arabesco* en general, pues, según su concepto, entra precisamente en la transición de una figura natural orgánica usada para la arquitectura a la más rigurosa regularidad de lo propiamente hablando arquitectónico. Pero cuando la arquitectura ha devenido libre en su determinación, degrada las formas arabescas a adorno y ornamento. Éstas son entonces primordialmente formas vegetales distorsionadas y formas animales y humanas procedentes de plantas y por tanto entrelazadas, o bien formaciones animales que se transforman en plantas. Si deben conservar un significado simbólico, puede valer para ello la transición entre los distintos reinos naturales; sin tal sentido son sólo juegos de la fantasía en yuxtaposición, ensamblaje, ramificación de las más diversas configuraciones naturales. Para semejante ornamento arquitectónico, en cuya invención la fantasía puede pasar a los más diversos engastes de toda índole, también en cuanto a utillajes y ropaje, de madera, de piedra, etc., la determinación principal y la forma fundamental es que las plantas, las hojas, las flores, los animales sean aproximados a lo intelectivo, a lo inorgánico. Por eso a menudo se encuentran los arabescos rígidos e infieles a lo orgánico, por lo que con frecuencia han sido censurados y se le ha reprochado al arte su uso; particularmente a la pintura, aunque Rafael mismo acometió la pintura de arabescos de gran extensión y de supremo encanto, riqueza de espíritu, multiplicidad y gracia. En efecto, los arabescos, tanto por lo que respecta a las formas de lo orgánico como por lo que a las leyes de la mecánica se refiere, son antinaturales, pero este tipo de antinaturalidad no es únicamente un derecho del arte en general, sino también un

deber de la arquitectura, pues únicamente así las formas vivas de otro modo inapropiadas para la arquitectura devienen adecuadas al estilo verdaderamente arquitectónico y son puestas en consonancia con el mismo. Ahora bien, lo más cercano a esta adecuación es particularmente la naturaleza vegetal, también en Oriente profusamente empleada para arabescos; pues las plantas no son todavía individuos semientes, sino que se ofrecen por sí a fines arquitectónicos, pues forman techados y sombras protectores de la lluvia, el sol y el viento, y no tienen en conjunto la libre oscilación de líneas sustraída a la conformidad intelectiva a ley. Ahora bien, arquitectónicamente empleadas, sus hojas ya regulares son reguladas en circularidad y rectilineidad todavía más determinadas, de modo que con ello todo lo que pudiera considerarse distorsión, falta de naturalidad y rigidez de las formas vegetales ha de considerarse esencialmente como una transformación adecuada en lo propiamente hablando arquitectónico.

De tal modo, en la columna la arquitectura propiamente dicha pasa de lo meramente orgánico a la conformidad intelectiva a fin y de ésta a la aproximación a lo orgánico. Ha sido aquí necesario mencionar este doble punto de partida de las necesidades propiamente dichas y de la autonomía carente de conformidad a fin de la arquitectura, pues lo verdadero es la unificación de ambos principios. La columna bella proviene de la forma natural, luego transfigurada en poste, en regularidad e intelectividad de la forma.

2. La arquitectura clásica

Cuando adquiere su peculiar posición conforme al concepto, la arquitectura sirve con su obra a un fin y a un significado que no tiene en sí misma. Deviene un entorno inorgánico, un todo ordenado y construido según las leyes de la gravedad cuyas formas se someten a lo estrictamente regular, recto, rectangular, circular, a las proporciones de número y cantidad determinados, a la medida en sí misma limitada y a la firme conformidad a ley. Su belleza consiste en esta conformidad a fin misma, que, liberada de la mescolanza inmediata con lo orgánico, espiritual, simbólico, aunque es utilitaria, ensambla sin embargo una totalidad en sí cerrada que puede transparentar su fin uno claramente a través de todas sus formas y en la música de sus proporciones configura en belleza lo meramente conforme a fin. Pero en esta fase la arquitectura corresponde a su concepto propiamente dicho porque en y para sí no está en condiciones de llevar lo espiritual a su adecuado ser-ahí, y sólo puede por tanto transformar en reflejo de lo espiritual lo exterior y carente de espíritu.

En la consideración de esta arquitectura igualmente utilitaria en su belleza, queremos tomar el siguiente camino:

En primer lugar, tenemos que establecer más precisamente el concepto y el carácter *generales* de la misma;

en segundo lugar, señalar las determinaciones

fundamentales *particulares* de las formas arquitectónicas que se derivan del fin para el que se construye la obra de arte clásica.

En tercer lugar, podemos echar un vistazo a la realidad efectiva concreta en que se ha desarrollado la arquitectura clásica.

No quiero sin embargo entrar en detalles en ninguno de estos respectos, sino limitarme sólo a lo más general, que aquí es más simple que en la arquitectura simbólica.

1. Carácter general de la arquitectura clásica

a) Utilidad para un fin determinado

Conforme a lo que ya varias veces he señalado, el concepto fundamental de la arquitectura propiamente dicha consiste en el hecho de que el significado espiritual no está transferido exclusivamente a la obra arquitectónica misma, la cual se convierte con ello en un símbolo autónomo de lo interno, sino que, a la inversa, este significado ya ha conseguido su ser-ahí libre fuera de la arquitectura. Este ser-ahí puede ser de dos clases, a saber, según si otro arte de más vasto alcance —y principalmente en lo propiamente hablando clásico la escultura— configura y presenta para sí el significado, o bien el hombre lo contiene y activa en sí de modo vivo en su realidad efectiva inmediata. Además, estos dos aspectos pueden también coincidir. Por tanto, si la arquitectura oriental de los babilonios, hindúes, egipcios por una parte configuraba simbólicamente lo que para estos pueblos valía

como lo absoluto y verdadero mediante productos válidos por sí mismos, o bien por otra parte cercaba lo a pesar de la muerte conservado según su figura natural externa, ahora lo espiritual, sea a través del arte, sea en existencia inmediatamente viva, es ahí *separado* de la obra arquitectónica *para sí mismo*, y la arquitectura se pone al *servicio* de esto espiritual que constituye el significado propiamente dicho y el fin determinante. Este fin se convierte ahora por tanto en lo prevaleciente, lo que domina el conjunto de la obra, lo que determina la figura fundamental de ésta, el esqueleto por así decir, lo que no les permite ni al material[474] ni a la fantasía y al arbitrio moverse para sí autónomamente como en la arquitectura simbólica, ni —como en la romántica— desarrollar más allá de la conformidad a fin una superfluidad de múltiples partes y formas.

b) Adecuación del edificio a su fin

Ahora bien, la primera pregunta que ante una obra arquitectónica de esta índole se plantea es la pregunta por su fin y su determinación tanto como por las coyunturas bajo las que ha de erigirse. Hacer su construcción adecuada a éstos, respetar el clima, el lugar, el entorno paisajístico natural, y, teniendo en cuenta conforme a fin todos estos puntos, producir un todo ensamblado al mismo tiempo en libre unidad: ésta es la tarea general en cuyo cabal cumplimiento tienen que mostrarse el sentido y el espíritu del arquitecto. Entre los griegos los edificios públicos, templos, columnatas y pabellones para pararse y pasear durante el día, accesos, como, p. ej., la famosa cuesta hasta la acrópolis de Atenas, fueron sobre todo objetos del arte arquitectónico; las

viviendas privadas por contra eran muy simples. Entre los romanos, a la inversa, destaca el lujo de los domicilios privados, de las villas principalmente; igualmente la suntuosidad de los palacios imperiales, de los baños públicos, teatros, circos, anfiteatros, acueductos, fuentes, etc. Pero tales construcciones, en las que la utilidad sigue siendo lo prevaleciente y dominante, pueden concederle un lugar a la belleza más o menos sólo como adorno. El fin más libre es por tanto en esta esfera el fin de la religión, la casa del templo como recinto para un sujeto que forma él mismo parte del arte bello y que la escultura coloca como estatua del dios.

c) La casa como tipo fundamental

Ahora bien, con estos fines la arquitectura propiamente dicha parece ser más libre que la simbólica de la fase anterior, que extrae de la naturaleza las formas orgánicas, más libre en efecto que la escultura, que se ve precisada a adoptar la figura humana previa y se ata a ésta y a sus relaciones generales dadas, mientras que la arquitectura clásica inventa su forma y su figuración, según el contenido, partiendo de fines espirituales, y, por lo que a la figura respecta, partiendo del entendimiento humano, sin modelo directo. Esta mayor libertad ha de admitirse relativamente, pero su ámbito resulta limitado, y el tratamiento de la arquitectura clásica, debido a la intelectividad de sus formas, es en conjunto algo abstracto y árido. Friedrich von Schlegel[475] definió la arquitectura como una música congelada, y de hecho ambas artes estriban en una armonía de relaciones que pueden reducirse a números y son por ello fácilmente comprensibles en sus rasgos fundamentales. La principal determinación de estos rasgos fundamentales y sus relaciones simples, más serias,

grandiosas, o más gráciles y elegantes, la ofrece, como queda dicho, la casa: muros, columnas, vigas reunidos en formas cristalinas enteramente intelectivas. Ahora bien, cuáles sean las relaciones no puede reducirse a determinaciones numéricas y medidas precisas. Pero un cuadrilongo, p. ej., con ángulos rectos es más agradable que un cuadrado, pues en el oblongo en la igualdad hay también desigualdad. Una de las dimensiones, la anchura, la mitad de grande que la otra, la longitud, da una relación agradable; larga y estrecha, por contra, es desagradable. Además, las relaciones mecánicas de sustentar y ser sustentado deben luego conservarse al mismo tiempo en su auténtica medida y ley; una armadura pesada, p. ej., no se puede apoyar en delgadas, estilizadas columnas, o, a la inversa, preparar grandes dispositivos de sostén para al final aplicar sobre ellos algo muy ligero. En todos estos respectos, en la relación de la anchura con la longitud y altura del edificio, de la altura de las columnas con su grosor, los intervalos, el número de columnas, clase y multiplicidad o simplicidad de los adornos, el tamaño de los muchos filetes, orlas, etc., domina entre los antiguos una secreta eurritmia descubierta primordialmente por el acertado sentido de los griegos y de la que aquí y allá ciertamente se desvían en lo singular, pero conservando en conjunto las relaciones fundamentales, para no salirse de la belleza.

2. Las determinaciones fundamentales particulares de las formas arquitectónicas

a) Sobre construcción en madera y en piedra

Ya antes se ha mencionado que mucho se ha discutido si ha de designarse la construcción en madera o la construcción en piedra como punto de partida, y si las formas arquitectónicas resultaban también de esta diferencia de material. Ahora bien, para la arquitectura propiamente dicha, en la medida en que hace valer el aspecto de la conformidad a fin y desarrolla el tipo fundamental de la casa en belleza, puede aceptarse como lo más originario la construcción en madera.

Esto ha hecho Hirt, siguiendo a Vitruvio[476], y ha sido diversamente atacado por ello. Sobre esta controvertida cuestión quiero exponer en pocas palabras mi opinión. El modo de consideración habitual es el de encontrar la ley abstracta y simple para algo concreto previo y presupuesto. En este sentido busca Hirt también para los edificios griegos el modelo fundamental, por así decir la teoría, el esqueleto anatómico, y lo encuentra, según la forma y el material a ésta ligado, en la casa y la construcción en madera. Ahora bien, una casa como tal se construye principalmente como vivienda, como protección contra la tempestad, la lluvia, el mal tiempo, los animales, los hombres, y exige un recinto total, a fin de que una familia o comunidad mayor de hombres pueda reunirse para sí recluida y atender a sus necesidades y actividades en esta reclusión. La casa es una estructura absolutamente conforme a fin, producida por el hombre con vistas a fines humanos. Así, éste se muestra en ello con muchas ocupaciones, con muchos fines, y la estructura se detalla en una conexión de múltiples ajustes y engastes mecánicos para el sostenimiento y la firmeza, según condicionamientos de la gravedad, de la necesidad de dar sostén a lo erigido, de bloquearlo, de apuntalar lo colocado y no sólo de sustentarlo en general, sino de mantenerlo precisamente horizontal allí donde está horizontal, de ensamblar lo convergente en ángulos y vértices, etc. Ahora

bien, la casa también exige un recinto total para el que los muros no son lo más útil y seguro, y por este lado parece la construcción en piedra lo más conforme a fin; pero upa tapia puede también erigirse igualmente con postes yuxtapuestos en los que descansen vigas que al mismo tiempo ensamblen y fijen los postes verticales que las aguantan y sustentan. A esto luego se agrega finalmente el artesonado y la techumbre. Ahora bien, en la casa del templo, además, el punto principal en torno al cual gira todo no es el recinto, sino la sustentación y el ser sustentado. Para esta relación mecánica la construcción en madera se evidencia como lo más próximo y más conforme a la naturaleza. Pues aquí la determinación fundamental la constituye el poste como el soporte que al mismo tiempo precisa de un empalme y puede cargar éste sobre sí como el travesaño. Pero este estar-en-sí-dividido y ese ensamble, así como la combinación conforme a fin de estos aspectos, pertenecen esencialmente a la construcción en madera, que inmediatamente halla en el árbol el material necesario para ello. Un árbol se presta, sin hacer precisa prolija y difícil elaboración, a servir tanto de poste como de viga, en la medida en que la madera tiene para sí ya una conformación determinada, consta de piezas singularizadas lineales, más o menos rectilíneas, que pueden inmediatamente componerse en ángulos rectos tanto como en agudos y obtusos, y proporcionar así pilares angulares, puntales, travesaños y techumbre. La piedra en cambio no tiene de suyo ninguna figura tan firmemente determinada, sino que, en comparación con el árbol, es una masa informe que, para poder ser yuxtapuesta y superpuesta, y luego ensamblada, debe primero ser singularizada, elaborada, conforme a fin. Antes de lograr la configuración y la aptitud para el uso que la madera tiene ya en y para sí, exige múltiples operaciones. Además, las piedras, allí donde forman grandes

masas, invitan más a la excavación, y en general, en cuanto de suyo relativamente informes, son susceptibles de cualquier figura, por lo que se prestan tanto a la arquitectura simbólica como a la romántica y a sus formas, más fantásticas, mientras que la madera, debido a su forma natural de troncos rectilíneos, se evidencia inmediatamente más apta para aquella más estricta conformidad a fin e intelectividad de la que parte la arquitectura clásica. En este respecto, la construcción en piedra es principalmente predominante en la arquitectura autónoma, aunque también entre los egipcios, p. ej., en sus columnatas cubiertas de losas, surgen necesidades que la construcción en madera está en disposición de satisfacer más fácil y originariamente. Pero, a la inversa, la arquitectura clásica no se queda en la construcción en madera, sino que, por el contrario, allá donde se desarrolla en belleza, ejecuta sus obras arquitectónicas en piedra, pero de tal modo que, por una parte, en las formas arquitectónicas, puede siempre reconocerse todavía el principio originario de la construcción en madera, aunque, por otra parte, añadirse determinaciones que no pertenecen a la construcción en madera como tal.

b) Las formas particulares de la casa del templo

Ahora bien, por lo que se refiere a los principales puntos *particulares* que se dan en la casa como tipo fundamental también de la casa del templo, lo más esencial que aquí ha de mencionarse se limita brevemente a lo que sigue.

Si tomamos más precisamente la casa en su relación mecánica consigo misma, según lo que acabamos de decir tenemos por una parte masas *sustentantes* arquitectónicamente configuradas, por otra parte *sustentadas*,

pero ambas ensambladas para sostén y firmeza. A esto se agrega, en tercer lugar, la determinación del *cercar* y el delimitar según las tres dimensiones de longitud, anchura y altura. Ahora bien, una construcción que en cuanto imbricación de distintas determinaciones es un todo concreto tiene que mostrar esto también en sí misma. Surgen así aquí diferencias esenciales que tienen que aparecer tanto en su particularización y desarrollo específico como en su ensamblaje intelectivo.

α) Lo primero que a este respecto deviene de importancia afecta al sustentar. Tan pronto se habla de masas sustentantes, se nos ocurre habitualmente, según nuestra necesidad de hoy día, la pared como lo más firme, lo más seguro para la sustentación. Pero, como ya vimos, la pared no tiene como único principio suyo la sustentación como tal, sino que sirve esencialmente de recinto y de ensamble, y constituye por ello en la arquitectura romántica un momento prevalente. Ahora bien, lo peculiar de la arquitectura griega consiste por lo pronto en el hecho de que configura este sustentar como tal y para ello emplea la *columna* como un elemento fundamental de conformidad a fin y belleza arquitectónicas.

αα) La columna no tiene otra determinación que la de sustentación, y aunque una serie de columnas yuxtapuestas en línea recta demarca una delimitación, no cerca sin embargo como un muro o una pared sólidos, sino que es explícitamente apartada de la pared propiamente dicha y colocada libremente para sí. Ahora bien, lo que ante todo importa con este único fin de la sustentación es el hecho de que la columna, en relación con la carga que sobre ella descansa, produzca la impresión de conformidad a fin y no sea por tanto ni demasiado fuerte ni demasiado débil, ni aparezca comprimida ni ascienda tan alto ni tan ligeramente como sí sólo jugara con su carga.

ββ) Pero, ahora bien, así como la columna, por una parte, se diferencia del muro y la pared, que constituyen un recinto, por otra también lo hace de meros *postes*. Pues el poste está plantado inmediatamente en tierra y termina-de modo igualmente inmediato allí donde se coloca una carga sobre él. Por eso su longitud determinada, su inicio y su final, aparecen por así decir sólo como una delimitación negativa por otro, como una determinidad contingente que no le conviene para sí mismo. Pero comenzar y terminar son determinaciones que implica el concepto mismo de la columna sustentante y que por consiguiente deben también aparecer en ella misma como momentos suyos propios. Ésta es la razón de que la arquitectura bella desarrollada le asigne a la columna una basa y un capitel. En el orden toscano no se encuentra ciertamente basa alguna, de modo por tanto que la columna surge inmediatamente de la tierra; pero en tal caso su longitud es para el ojo algo contingente; no se sabe si la columna no ha sido tan profundamente aplastada en el suelo por el peso de la masa sustentada. Para que su arranque no aparezca como indeterminado y contingente, debe tener un pie que se le haya dado intencionadamente, sobre el que está y que da a conocer su arranque explícitamente como arranque. Por tanto el arte por una parte quiere decir: aquí comienza la columna; por otra, quiere que salte a la vista la firmeza, el seguro estar-ahí y, por así decir, sosegar la vista a este respecto. Por la misma razón hace que la columna termine con un capitel que tanto denuncia la determinación propiamente dicha de sustentación como también debe decir: aquí termina la columna. Esta reflexión de un arranque y un remate hechos con intención constituye la razón más profunda propiamente dicha de la basa y el capitel. Sucede como en la música con una cadencia, que precisa de una conclusión firme, o como con un libro que termina sin punto

y comienza sin resaltar la primera letra, pero en el que sin embargo, particularmente en la Edad Media, se empleaban grandes letras adornadas y otros tantos ornamentos al final, para hacer objetiva la idea de que comenzaba y acababa. Por tanto, por mucho que basa y capitel vayan más allá de la mera necesidad, es preciso sin embargo no considerarlos como un adorno superfluo o quererlos derivar del modelo de las columnas egipcias, las cuales todavía imitan el tipo del mundo vegetal. Formaciones orgánicas, tal como la escultura las representa** en la figura animal y humana, tienen su inicio y su final en contornos libres en sí mismos, pues es el organismo racional mismo quien extrae de dentro la delimitación de la figura; la arquitectura en cambio no tiene para la columna y su figura nada más que la determinación mecánica de la sustentación y del alejamiento espacial del suelo hasta el punto en que la carga sustentada da fin a la columna. Pero, puesto que pertenecen a la columna, el arte debe también destacar y configurar los aspectos particulares que esta determinación implica. Su longitud determinada y el doble límite de la misma por abajo y por arriba, así como su sustentación, no deben por tanto aparecer como sólo contingentes e introducidos en ella por otro, sino que deben también ser representados** como inmanentes a ella misma.

Por lo que al resto de la figura de la columna, aparte de la basa y el capitel, respecta, la columna, *en primer lugar*, es redonda, circular, pues debe estar ahí libremente para sí concluida. Pero la línea más simple, firmemente concluida, intelectivamente determinada, más regular, es la circunferencia. Por eso evidencia ya la columna en su figura que no está determinada para formar, densamente alineada, una superficie plana —tal como postes seccionados en ángulo recto, yuxtapuestos, dan muros y paredes—, sino que sólo tiene el fin de sustentar en sí misma limitada. Más aún,

conforme va ascendiendo, a partir de la tercera parte el fuste habitualmente se estrecha ligeramente, disminuye en perímetro y grosor, pues las partes inferiores tienen que sustentar a la superior, y también esta relación mecánica de la columna en sí misma debe resaltar y hacerse notar. Finalmente, las columnas son a menudo acanaladas verticalmente, por una parte para variar la figura simple en sí misma, por otra para hacer que las columnas, con tal estriamiento, aparezcan más gruesas allí donde es necesario.

γγ) Ahora bien, aunque la columna está puesta singularizada para sí, tiene sin embargo que mostrar que es ahí, no por sí misma, sino por la masa que debe sustentar. Ahora bien, en la medida en que la casa precisa de una delimitación por todos los lados, la columna singular no basta, sino que pone otra junto a sí, por lo que se convierte en la determinación esencial que la columna se multiplique en una *serie*. Ahora bien, cuando varias columnas sustentan lo mismo, esta sustentación común es al mismo tiempo lo que determina su igual altura común y las ensambla entre sí, la viga. Esto nos lleva de la sustentación como tal a la parte constitutiva opuesta, lo sustentado.

β) Lo que las columnas sustentan es la *armadura* puesta encima. La primera relación que a este respecto aparece es la *rectangularidad*. Tanto con el suelo como con la viga debe el soporte formar un ángulo recto. Pues según la ley de la gravedad la posición horizontal es la única en sí misma segura y conforme, y el ángulo recto el único firmemente determinado; el agudo y el obtuso en cambio son indeterminados, y mudables y contingentes en su medida.

Ahora bien, más precisamente, las partes constitutivas de la armadura se articulan del siguiente modo.

αα) Sobre las columnas de igual altura, yuxtapuestas en

línea recta, se apoya inmediatamente el *arquitrabe*, la viga maestra, que conecta entre sí las columnas y gravita sobre ellas colectivamente. En cuanto simple viga, sólo precisa de la figura de cuatro superficies planas, añadidas unas a otras-rectangularmente en todas las dimensiones, y de la regularidad abstracta de las mismas. Pero puesto que por una parte el arquitrabe es sustentado por las columnas, por otra el resto de la armadura descansa en él y le da a él mismo a su vez la tarea de la sustentación, la arquitectura va subrayando progresivamente también en la viga maestra esta doble determinación, al indicar el soporte en la parte superior mediante filetes salientes, etc. A este respecto, la viga maestra no se relaciona únicamente por tanto con las columnas sustentantes, sino igualmente con otras cargas que sobre ella descansan.

ββ) Estas forman, en primer lugar, el *friso*. El rodapié o friso consiste por una parte en las cabezas de las vigas del tejado que se ponen sobre la viga maestra, por otra en los espacios intermedios. Por eso el friso contiene en sí ya diferencias más esenciales que el arquitrabe y tiene por tanto que ponerlas también de relieve con acentuación más aguda principalmente cuando la arquitectura, aunque ejecute sus obras en piedra, sigue sin embargo el tipo fundamental de la construcción en madera más estrictamente todavía. Esto da la diferencia entre los *triglifos* y las *metopas*, a saber: los triglifos son las cabezas de las vigas cortadas en tres partes, las metopas los espacios cuadrangulares entre los triglifos singulares. Presumiblemente, en los primeros tiempos eran dejadas vacías, pero en los posteriores llenadas, e incluso revestidas y adornadas con relieves.

γγ) Ahora bien, el friso, que descansa sobre la viga maestra, sustenta a su vez la *corona* o *cornisa*. Ésta tiene la determinación de sostener la techumbre, que le da al todo el

remate por arriba. Ahora bien, al punto surge aquí la pregunta sobre de qué índole debe ser esta última delimitación. Pues a este respecto pueden darse dos clases de delimitación, la rectangular-horizontal y la inclinada en ángulo agudo u obtuso. Si no tenemos en cuenta más que la necesidad, parece que los meridionales, que poco tienen que sufrir por la lluvia y el viento tempestuoso, sólo precisan de protección contra el sol, de modo que puede bastarles una techumbre horizontal, rectangular, en la casa. Los septentrionales en cambio tienen que protegerse contra la lluvia, que debe escurrir, contra la nieve, que no debe gravitar demasiado pesadamente, y precisan de techos inclinados. Pero en la arquitectura bella la necesidad sola no puede decidir, sino que en cuanto al arte tiene también que satisfacer las exigencias, más profundas, de la belleza y de lo agradable. Lo que asciende desde el suelo a lo alto debe ser representado* con una base, con un pie, sobre el que se asiente y que le sirva de sostén; además, las columnas y paredes de la arquitectura propiamente dicha nos dan la intuición material de la *sustentación*. La parte superior en cambio, la techumbre, ya no debe sustentar, sino sólo ser *sustentada, y* mostrar en ella misma esta determinación de no sustentar ya; es decir, debe estar dispuesta de tal modo que ya no *pueda* sustentar, y por tanto terminar en un ángulo, agudo u obtuso. Por eso los templos antiguos tampoco tienen tejado horizontal, sino dos superficies de techado que se juntan en ángulo obtuso, y es conforme a la belleza tal remate del edificio. Pues las superficies horizontales en el tejado no provocan la impresión de un todo en sí acabado, porque un plano horizontal en lo alto siempre puede todavía sustentar, lo que no le es en cambio posible a la línea en que se juntan superficies de techado inclinadas. Así, también en la pintura, p. ej., nos satisface a este respecto la forma piramidal en el

agrupamiento de sus figuras.

γ) La última determinación de que tenemos que ocuparnos afecta al recinto, a los *muros* y *paredes*. Ciertamente las columnas sustentan y delimitan, pero no cercan, sino que son precisamente lo opuesto a lo interno cerrado en torno por paredes. Por tanto, si un tal cerco completo no debe faltar, deben también construirse paredes gruesas, sólidas. Éste es efectivamente el caso en el edificio del templo.

αα) En lo que a estas paredes respecta, nada más ha de indicarse sino que deben alzarse de modo rectilíneo, plano y perpendicular, pues muros oblicuos, que asciendan en ángulos agudos u obtusos, dan a la vista la impresión de ruina inminente y carecen de una dirección firmemente determinada de una vez por todas, pues puede aparecer como contingente que remonten a lo alto en este o aquel ángulo más agudo o más obtuso. La regularidad y la conformidad a fin intelectivas exigen también aquí a su vez el ángulo recto.

ββ) Ahora bien, puesto que las paredes pueden tanto cercar como también sustentar, mientras que nosotros limitábamos la función propiamente dicha de mera sustentación a las columnas, es muy natural pensar que allí donde hayan de satisfacerse las dos necesidades, la de sustentación y la de recinto, podrían ponerse columnas y unirlas entre sí en paredes mediante gruesos muros, de donde resultan entonces *semicolumnas*. Así, p. ej., Hirt, siguiendo a Vitruvio[477], inicia su construcción originaria con cuatro postes angulares. Ahora bien, si debe satisfacerse la necesidad de un recinto, entonces, cuando al mismo tiempo se requieran columnas, deben por supuesto amurallarse las columnas, y cabe también señalar que hay semicolumnas de épocas muy antiguas. Hirt, p. ej., (*La arquitectura según los principios de los antiguos*, Berlín, 1809, pág. 111), dice que el empleo de las semicolumnas es

tan antiguo como la arquitectura misma, y deriva su origen del hecho de que las columnas y los pilares sostenían y sustentaban la armadura y el techado, pero hacían sin embargo necesarios tabiques para la protección contra el sol y el mal tiempo. Pero, ahora bien, puesto que las columnas ya sostenían la construcción en sí mismas suficientemente, no era necesario erigir las paredes ni tan gruesas ni de tan sólido material como las columnas, por lo que éstas por regla general sobresalían hacia fuera. Esta puede ser una fundamentación correcta de su origen, pero sin embargo las semicolumnas son sin más repugnantes, pues con ello se yuxtaponen y se *mezclan* entre sí sin necesidad interna dos fines *opuestos*. Por supuesto, las semicolumnas pueden ser defendidas, aunque en las columnas se parte tan estrictamente de la construcción en madera, que se hace de ellas lo fundamental del recinto. Pero en los muros gruesos la columna ya no tiene ningún sentido, sino que es degradada a poste. Pues la columna propiamente dicha es esencialmente redonda, acabada en sí, y expresa visiblemente, mediante esta conclusión precisamente, que contrasta con toda prosecución de una superficie plana y, por tanto, con todo tapiado. Si en los muros por tanto se quieren tener puntales, éstos deben ser planos, no columnas redondas, sino superficies que en cuanto planas puedan prolongarse en una pared.

Así, ya en su artículo de juventud *Sobre la arquitectura alemana*, del año 1773, exclama Goethe vehementemente: «¿Qué nos importa, tú erudito filosofante afrancesado de nuevo cuño, que el primer hombre acuciado por la necesidad clavase cuatro estacas, uniese cuatro astas sobre ellos y las techase con ramas y líquenes?… Y es también falso que tu cabaña sea la primera del mundo. Dos astas cruzadas en su extremo superior delante, dos detrás y un asta de través como caballete es y sigue siendo, como cotidianamente puedes

reconocer en las cabañas de las campiñas y los viñedos, una invención mucho más primitiva, de la que no podrías abstraer ni siquiera un principio para tus pocilgas». Es decir, Goethe quiere demostrar que las columnas empotradas son un absurdo en edificios que tengan el fin esencial del mero recinto. No es que no quisiese reconocer la belleza de la columna. Por el contrario, mucho la celebra. «¡Mas guardaos», añade, «de usarla inadecuadamente! Su naturaleza es *estar libre*. ¡Desdichados quienes han utilizado su esbelto tallo en burdos muros!». De aquí pasa luego a la arquitectura medieval y contemporánea propiamente dichas, y dice: «La columna no es en absoluto parte integrante de nuestras viviendas; más bien contradice la esencia de todos nuestros edificios. Nuestras casas no nacen de *cuatro columnas* en cuatro esquinas; nacen de *cuatro muros* en cuatro lados que reemplazan todas las columnas, excluyen todas las columnas, y allí donde se les agregan, son de una superfluidad gravosa. Lo mismo vale para nuestros palacios, iglesias, excepto unos cuantos casos que no necesito mencionar». Queda aquí expresado, en este arranque derivado de una libre intuición conforme a los hechos, el principio exacto de la columna. La columna debe poner su pie delante de la pared y destacarse de ella independientemente para sí. En la arquitectura moderna encontramos ciertamente a menudo el uso de pilastras; pero éstas han sido consideradas como sombra repetitiva de columnas anteriores, habiéndolas hecho, no redondas, sino planas.

γγ) Ahora bien, queda claro con esto que también las paredes pueden ciertamente sustentar, pero que, puesto que las columnas prestan ya para sí el servicio de sustentación, aquéllas no tienen por su parte que tomar esencialmente como fin suyo en la arquitectura clásica desarrollada más que el recinto. Si sustentan lo mismo que las columnas, entonces

estas determinaciones en sí diferentes no son tampoco cumplidas, como ha de exigirse, en cuanto partes diferentes, y la representación* de lo que las paredes llevan a cabo se enturbia y embrolla. También en la construcción del templo a menudo encontramos por tanto abierto por arriba el pabellón central, donde estaba la imagen del dios, constituir un recinto para el cual sigue siendo el fin principal. Pero cuando se requiere una cubierta, la belleza superior demanda que sea sustentada para sí. Pues el apoyo directo de la armadura y el techo sobre las paredes que forman el recinto depende sólo de la urgencia y de la necesidad, pero no de la libre belleza arquitectónica, pues en la arquitectura clásica para la sustentación no se precisa de paredes y muros, que más bien serían no conformes a fin, en la medida en que, como ya más arriba vimos, exigen más preparativos y un gasto mayor de lo necesario.

Éstas serían las determinaciones principales que en la arquitectura clásica tienen que desplegarse en su particularización.

c) El templo clásico como un todo

Ahora bien, aunque por una parte podemos establecer como una ley fundamental que las diferencias que brevemente acaban de indicarse deben aparecer también en su *diferenciación*, es por otra parte igualmente necesario que se *reúnan* en un *todo*. Como conclusión, queremos echar todavía un vistazo sobre esta unión, que en la arquitectura no puede ser sino una yuxtaposición y un ensamblaje, y una completa eurritmia de la proporción.

En general los templos griegos dan una impresión satisfactoria, por así decir saciante.

α) Nada destaca, sino que el todo se extiende en línea recta a lo largo y a lo ancho sin elevarse. Para ver el frontis la vista apenas necesita alzarse a propósito a lo alto; se encuentra por el contrario solicitada a lo ancho, mientras que la arquitectura alemana medieval remonta y se eleva hacia lo alto casi desmedidamente. Entre los antiguos, la anchura, en cuanto firme, cómoda fundamentación en la tierra, resulta lo principal; la altura es tomada más bien de la estatura humana, pero incrementada sólo según el incremento en anchura y vastedad del edificio.

β) Más aún, los adornos son añadidos de tal modo que no dañan la impresión de simplicidad. Pues también importa mucho el modo de ornamentación. Los antiguos, principalmente los griegos, mantienen en esto la más hermosa mesura[418]. Enormes superficies y líneas enteramente sencillas, p. ej., no aparecen en esta simplicidad indivisa tan grandes como cuando se les añade alguna multiplicidad, alguna interrupción, por la que sólo entonces es ahí para el ojo una medida[418] más determinada. Pero si esta división y su decoración se desarrollan enteramente hasta en lo más pequeño, de tal modo que no se tenga ante sí más que una pluralidad y sus minucias, entonces las proporciones y dimensiones más grandiosas aparecen fragmentadas y destruidas. Ahora bien, los antiguos no trabajan en conjunto para hacer que por tales medios sus edificios y las medidas de éstos aparezcan en absoluto más grandes de lo que de hecho son, ni fraccionan el todo mediante interrupciones y adornos de tal modo que, puesto que todas las partes son pequeñas y falta una unidad radical a su vez compendiante de todo, también el todo aparezca ahora igualmente pequeño. Tampoco son sus obras perfectamente bellas meramente mesuradas y clavadas en el suelo, ni se elevan a lo alto desproporcionadamente respecto a su anchura, sino que

también a este respecto guardan un hermoso medio y le dan al mismo tiempo en su simplicidad el espacio necesario a una moderada multiplicidad. Pero ante todo el rasgo fundamental del todo y de sus particularidades simples transparece del modo más claro en todas y cada una de las cosas, y gobierna la individualidad de la configuración de modo idéntico a como en el ideal clásico la sustancia universal sigue siendo capaz de dominar y llevar a consonancia consigo lo contingente y particular en que ella alcanza su vitalidad.

γ) Ahora bien, por lo que a la ordenación y articulación del templo se refiere, por una parte es de advertir a este respecto una gran gradación de desarrollo, por otra mucho de tradicional permaneció. Las determinaciones principales que aquí pueden sernos de interés se limitan al santuario (ναός) del templo, cercado por muros, con la imagen divina, además del pronaos (πρόναος) y el epistódomo (ἐπισθόδομος) y las columnatas que circundan todo el edificio. El género de Vitruvio[478] llama ἀμφιπρόστυλος tenía en un principio un pronaos y un epistódomo con una serie de columnas delante, a lo que luego, en el περίπτερος, se agrega una serie de columnas por cada lado, hasta que finalmente, con máxima intensificación en el δίπτερος, esta serie de columnas se duplica en torno a todo el templo, y, en el ὕπαιθρος, también en el interior de la ναός, columnatas con doble posición de columnas superpuestas, distantes de las paredes, por donde deambular como por las columnatas externas; un tipo de templo del que Vitruvio presenta como modelo el templo de Minerva en Atenas, de ocho órdenes de columnas, y el de diez órdenes de columnas de Júpiter olímpico. (Hirt, *La historia de la arquitectura entre los antiguos*, vol. III, págs. 14-18; y vol. II, pág. 151).

Las diferencias más precisas respecto al número de

columnas así como a la distancia de las mismas entre sí y de las paredes las pasaremos aquí por alto y sólo haremos notar el significado peculiar que las series de columnas, pórticos, etc., tienen en general para la construcción de templos griegos.

En estos próstilos y anfipróstilos, en estas columnatas simples y dobles, que conducen inmediatamente al aire libre, vemos a los hombres deambular abierta, libremente, agruparse diseminada, contingentemente; pues las columnas en general no son nada enclaustrante, sino una delimitación que permanece absolutamente franqueable, de modo que se está medio dentro, medio fuera, y por lo menos puede por doquier salirse inmediatamente al aire libre. Del mismo modo, también las largas paredes tras las columnas no permiten ninguna aglomeración en un punto central al que pueda dirigirse la mirada cuando los corredores están repletos; la vista por el contrario es más bien desviada de tal punto de unidad a todos los lados, y, en vez de la representación* de una reunión con un fin, vemos la orientación hacia fuera y sólo obtenemos la representación de un ocio carente de seriedad, sereno, desocupado, locuaz. En el interior del recinto es ciertamente presumible una más profunda seriedad, pero también aquí encontramos un entorno más o menos —y particularmente en los edificios más desarrollados enteramente— abierto hacia fuera, que indica que tampoco se debe ser muy riguroso con esta seriedad. Y así, pues, la impresión de estos templos resulta también ciertamente simple y grandiosa, pero al mismo tiempo serena, abierta y placentera, pues todo el edificio está más preparado para un estar alrededor, un andar de acá para allá, un ir y venir, que para el concentrado recogimiento[479] interno de una asamblea[480] encerrada por todas partes, separada de lo externo.

3. Los diversos estilos de la arquitectura clásica

Si como conclusión echamos todavía un vistazo a las diversas formas arquitectónicas que en la arquitectura clásica constituyen el tipo radical, podemos destacar como las más principales las siguientes diferencias.

a) Los órdenes dórico, jónico y corintio

Lo primero que a este respecto llama la atención son esos estilos arquitectónicos cuya diversidad aparece del modo más evidente en las *columnas*, por lo que también aquí quiero limitarme a señalar sólo los signos distintivos primordialmente característicos de los tipos de columnas.

Los *órdenes* más conocidos son el *dórico*, el *jónico* y el *corintio*, nada superior a cuya belleza y conformidad a fin arquitectónicas se ha inventado ni antes ni después. Pues el orden toscano, o, según Hirt (*La historia de la arquitectura entre los antiguos*, vol. I, pág. 251), también de la Grecia antigua, pertenece sin duda, en su pobreza carente de adornos, a la construcción en madera originariamente simple, pero no a la arquitectura bella, y el llamado orden romano es inesencial, en cuanto una ornamentación meramente más recargada del corintio.

Ahora bien, los principales puntos que importan afectan a la proporción de la altura de las columnas respecto a su espesor, al diferente tipo de basa y de capitel, y finalmente a la mayor o menor distancia de las columnas entre sí. Por lo que al primer punto se refiere, la columna aparece pesada y comprimida si no alcanza una altura cuádruple de su

diámetro; sin embargo, si supera la altura diez veces mayor que éste, entonces se le aparece a la vista demasiado delgada y frágil para la conformidad a fin de la sustentación. Pero con esto está en estrecha relación la distancia de la columnas entre sí; pues si las columnas deben aparecer más gruesas, entonces deben juntarse más; si por contra deben tener un aspecto más delgado y esbelto, las distancias pueden ser mayores. De igual importancia es si la columna tiene un pedestal o no, si el capitel es más alto o más bajo, carente de adornos u ornamentado, pues con ello se altera todo su carácter. Pero en cuanto al fuste vale la regla de que éste debe dejarse liso y sin ornamentación, aunque no se alza con grosor sin excepción idéntico, sino que por arriba es un poco más delgado que por abajo y en medio, de modo que ello da lugar a un inflamiento que, aunque casi imperceptible, debe sin embargo darse. Ahora bien, posteriormente, en la época de finales de la Edad Media, con la recuperación de las antiguas formas columnarias en la arquitectura cristiana, los fustes lisos se encontraron ciertamente demasiados fríos y por eso fueron rodeados con coronas de flores o bien se hizo ascender las columnas también en espiral; pero esto es inadmisible y contrario al verdadero gusto, pues la columna no debe cumplir sino la tarea de la sustentación y en esta tarea tiene que ascender firme, recta y autónoma. Lo único que los antiguos aportaron al fuste fue el acanalamiento, por el que las columnas, como ya dice Vitruvio[481], aparecen más anchas que si son dejadas totalmente lisas. Tales acanalamientos se encuentran en grandísima escala.

Ahora bien, de las diferencias más precisas entre los órdenes y los estilos dórico, jónico y corintio, sólo quiero citar los siguientes puntos principales.

α) En las construcciones primitivas la *seguridad* del edificio

es la determinación fundamental, en la que se detiene la arquitectura, sin atreverse todavía por tanto a proporciones más esbeltas y a una ligereza más audaz de las mismas, sino que se evidencia satisfecha con formas pesadas. Éste es el caso en el orden *dórico*. En éste el material, con su pesada gravidez, conserva todavía el máximo efecto, y accede particularmente a manifestación en la proporción entre anchura y altura. Si un edificio se eleva ligero y libre, parece vencida la carga de pesadas masas, si por contra se extiende más ancho y bajo, se da a conocer como lo principal, tal en el orden dórico, la firmeza y solidez sometida a la gravedad.

En este carácter son las columnas dóricas, frente a los demás órdenes, las más anchas y bajas. Las más antiguas no alcanzan la séxtuple altura de su diámetro inferior y con frecuencia son sólo cuatro veces en altura su diámetro, por lo que da con su pesadez la impresión de una virilidad seria, simple, sin afectación, como muestran los templos de Pesto y Corinto. Sin embargo, las columnas dóricas tardías llegan a una altura de siete diámetros, y en edificios distintos del templo, según Vitruvio, hasta de siete diámetros y medio[482]. Pero en general el estilo dórico se caracteriza por el hecho de que todavía está próximo a la originaria simplicidad de la construcción en madera, aunque es más susceptible de adornos y ornamentaciones que el toscano. Las columnas, sin embargo, carecen casi sin excepción de basa, están inmediatamente sobre el basamento, y el capitel se compone del modo más simple sólo de rodete y ábaco. El fuste era dejado ora liso ora acanalado con veinte estrías, que a menudo eran superficiales en el tercio inferior pero profundas en la parte superior. (Hirt, *La arquitectura según los principios de los antiguos*, pág. 54). Por lo que hace a la distancia entre las columnas, en los monumentos antiguos es dos veces el grosor de las columnas, y sólo en unas cuantas

entre dos y dos diámetros y medio.

Otra peculiaridad del estilo dórico en que éste se aproxima al tipo de construcción en madera consiste en los triglifos y las metopas. Pues los triglifos indican en el friso, mediante cortes prismáticos, las cabezas de vigas del entablado que se apoya sobre el arquitrabe, mientras que las metopas sirven para rellenar el espacio entre una viga y otra y conservan todavía en el estilo dórico la forma cuadrada. Como ornamentación eran a menudo cubiertas con relieves, mientras que debajo de los triglifos, en el arquitrabe, y más arriba, en la superficie inferior de la cornisa, servían de adorno seis pequeños cuerpecillos cónicos, las gotas.

β) Ahora bien, si el estilo dórico ya llega al carácter de una solidez complaciente, la arquitectura *jónica* se eleva hasta el tipo de la esbeltez, la gracia y la elegancia, si bien todavía simples. La altura de las columnas oscila entre las siete y diez veces su diámetro inferior, y, según supone Vitruvio[483], se determina sobre todo por los intervalos de distancia, pues a espacios intermedios mayores las columnas aparecen más delgadas y por tanto más esbeltas, pero cuanto más estrechos aquéllos, más gruesas y bajas éstas, y por eso el arquitecto, para evitar lo excesivamente delgado o pesado, se ve precisado en el primer caso a disminuir la altura, pero en el segundo a incrementarla. Por tanto, si las distancias entre las columnas exceden a los tres diámetros, la altura de las columnas debe ser de sólo ocho de éstos, de ocho diámetros y medio por contra para un intervalo de dos diámetros y cuarto a tres; pero si las columnas están entre sí a una distancia de dos diámetros, entonces la altura se eleva a los nueve diámetros y medio, y hasta a diez para la distancia mínima de uno y medio. Pero estos últimos casos sólo se dan muy rara vez, y, a juzgar por los monumentos que del estilo jónico nos

han quedado, los antiguos se sirvieron más bien poco de proporciones superiores en las columnas.

Ulteriores diferencias entre los estilos jónico y dórico se encontrarán en el hecho de que el fuste de las columnas jónicas no está asentado, como en las dóricas, inmediatamente en el basamento, sino puesto sobre una basa de varias molduras, y, con ahuecamiento más profundo y un acanalamiento de veinticuatro anchas estrías, asciende ligero, en esbelta elevación, hasta el capitel, con leve disminución. Por esto se caracterizaba particularmente el templo jónico de Éfeso frente al dórico de Pesto. Del mismo modo, el capitel jónico gana en variedad y gracia. No sólo tiene un rodete cortado, varilla y ábaco, sino que también posee, a derecha e izquierda, una voluta helicoidal, y a los lados un adorno a modo de colchón, del que procede la denominación de capitel almohadillado. Las volutas helicoidales de la almohadilla indican el final de la columna, la cual, no obstante, todavía podría ascender más alto, pero aquí se curva sobre sí misma en esta posible prosecución.

Ahora bien, dada esta esbelta complacencia y ornamentación de las columnas, el estilo jónico exige un arquitrabe gravitante menos pesado y también a este respecto se empeña en una mayor gracia. Del mismo modo, ya no denota, como el dórico, la descendencia de la construcción en madera, y puede por tanto suprimir en el liso friso los triglifos y las metopas, frente a lo que, como principales adornos, aparecen cráneos de animales destinados al sacrificio, unidos por guirnaldas de flores, y en vez de los mútulos, se introducen los dentículos (Hirt, *La historia de la arquitectura entre los antiguos*, vol. I, pág. 254).

γ) Por lo que finalmente se refiere al estilo *corintio*, éste conserva la base del jónico, la cual ahora se desarrolla con

idéntica esbeltez en esplendor lleno de gusto y despliega la riqueza última del adorno y la decoración. Por así decir satisfecho de haber recibido de la construcción en madera los estriamientos determinados, múltiples, los pone de relieve mediante adornos, sin dejar transparecer el primitivo origen en la construcción en madera, y expresa una múltiple preocupación por las diferencias agradables en los diversos filetes y pequeñas molduras en las cornisas y vigas, en cornisas de canalón, escocias, basas diversamente articuladas y capiteles más ricos.

La columna corintia no supera ciertamente la altura de la jónica, pues habitualmente, con acanalamiento de la misma clase, sólo se eleva hasta ocho o nueve veces y media el grosor inferior de la columna, pero un capitel más alto hace que aparezca más esbelta y sobre todo más rica. Pues el capitel es nueve octavos el diámetro inferior y tiene en sus cuatro lados volutas espírales más airosas con pérdida de las almohadillas, mientras que la parte inferior está adornada con hojas de acanto. Los griegos tienen sobre esto una encantadora historia[484]. Una niña de excepcional belleza, se cuenta, murió; entonces el aya reunió los juguetes en una cesta y puso ésta sobre la tumba, donde creció un acanto. Las hojas no tardaron en rodear la cesta, y esto dio la idea para el capitel de una columna.

De las demás diferencias entre el estilo corintio y los jónico y dórico sólo quiero todavía citar las cabezas de cabio grácilmente curvadas debajo de la cornisa, así como la prominencia del canalón, y los dentículos y modillones en la cornisa principal.

b) La construcción romana de la cimbra

Ahora bien, *en segundo lugar*, como forma intermedia entre la arquitectura griega y la cristiana, puede considerarse la *romana*, en la medida en que con ella comienza principalmente el empleo de *arcos* y *bóvedas*.

No puede indicarse con precisión la época en que se inventó la construcción de arcos; pero parece ser cierto que ni los egipcios, pese a lo mucho que progresaron en el arte de la edificación, ni tampoco los babilonios, israelitas y fenicios conocieron el arco de círculo ni el abovedamiento. Los monumentos de la arquitectura egipcia al menos sólo muestran que los egipcios, cuando en el interior del edificio importaba poder sustentar techos, no sabían emplear más que columnas macizas sobre las que luego se ponían horizontalmente losas de piedra como vigas. Pero cuando debían abovedarse entradas anchas arcos de puentes, entonces no tenían otro remedio que dejar que de ambos lados sobresaliera una piedra que a su vez sustentaba a otra más avanzada, de modo que las paredes laterales se estrechaban cada vez más por arriba, hasta que al final sólo hacía falta una piedra para cerrar la última abertura. Donde no se servían de este expediente, cubrían los espacios con grandes piedras que orientaban unas contra otras a modo de cabios.

Entre los griegos se encuentran ciertamente monumentos en los que ya se emplea la construcción de arcos, pero raramente; y Hirt, quien ha escrito lo más significativo sobre la arquitectura y la historia de la arquitectura entre los antiguos, señala que entre estos monumentos no hay ninguno que pudiera admitirse con seguridad como construido antes de la época de Pericles. Pues en la arquitectura griega lo característico y desarrollado es la columna y el arquitrabe que horizontalmente descansa sobre ella, de modo que aquí la columna es poco usada aparte de su significado propiamente

dicho, sustentar vigas. Pero el arco de círculo abovedado sobre dos pilares o columnas y lo cupuliforme contienen ya algo más, al empezar la columna a perder la determinación de la mera sustentación. Pues el arco de círculo, en su ascensión, su curvatura y su descenso, se refiere a un punto medio que nada tiene que ver con la columna y la sustentación de ésta. Las distintas partes del círculo se sustentan recíprocamente, se apuntalan y se suceden, de modo que prescinden de la ayuda de la columna mucho mejor que una viga superpuesta.

Ahora bien, como se ha dicho, en la arquitectura *romana* son muy habituales la construcción de arcos y el abovedamiento, es más, hay unas cuantas ruinas que, si hubiera que dar total crédito a los testimonios posteriores, deberían situarse ya en la época de los reyes romanos. De esta índole son las catacumbas, las cloacas, que tenían bóvedas, pero que deben ser consideradas como obras de una restauración posterior.

La invención de la bóveda se atribuye con la máxima verosimilitud a Demócrito (Séneca, *Epistolae morales*, 90[485]), quien se ocupó también de múltiples cuestiones matemáticas y es tenido por el inventor del tallado de la piedra.

Como uno de los más extraordinarios edificios de la arquitectura romana, en el que la forma circular aparece como tipo principal, ha de citarse el Panteón de Agripa dedicado a Júpiter Ultor, que, aparte de la estatua de Júpiter, debía contener, en otros seis nichos, colosales imágenes divinas: Marte, Venus y el divinizado Julio César, así como otros tres que no pueden determinarse con precisión. A cada lado de estos nichos había dos columnas corintias, y sobre el todo se abovedaba el mayestático techo en forma de semiesfera, a imitación de la bóveda celeste. En cuanto al respecto técnico, ha de señalarse que este techo abovedado no

es de piedra. Pues en la mayoría de sus bóvedas los romanos primero hacían una construcción de madera en forma de la bóveda que querían construir, y encima vertían una mezcla de cal y mortero pezzolano, que consistía en piedras de cantera de una especie de tufo ligero y de pedazos de teja triturada. Cuando esta mezcla estaba seca, el todo formaba *una* masa, de modo que la armazón de madera podía quitarse, y la bóveda dada la ligereza del material y la firmeza de la cohesión, no ejercía sobre las paredes más que una presión menor.

c) Carácter general de la arquitectura romana

Ahora bien, aparte de esta nueva construcción de arcos, la arquitectura de los romanos tenía en general una extensión por entero distinta y un carácter distinto a la griega. Pese a la conformidad a fin sin excepción, los griegos se caracterizaban por la perfección artística en la nobleza, en la simplicidad, así como en la airosa elegancia de sus adornos; los romanos en cambio son ciertamente artificiosos en lo mecánico, pero más ricos, más ostentosos y de menor nobleza y encanto. Además, en su arquitectura interviene una multiplicidad de fines desconocidos para los griegos. Pues, como ya dije al principio, los griegos sólo aplicaban la suntuosidad y belleza del arte a lo público; sus viviendas privadas resultaban insignificantes. Pero entre los romanos no sólo se incrementa el círculo de los edificios públicos, la conformidad a fin de cuya construcción iba ligada a grandiosa suntuosidad en teatros, espacios para peleas de animales y otras diversiones, sino que la arquitectura toma también una orientación hacia la vertiente privada. Particularmente tras las guerras civiles se construyeron villas, baños, galerías, escalinatas, etc., con el

lujo supremo de una grandiosa prodigalidad, y con ello se abrió para la arquitectura un nuevo ámbito, que incluía también en sí la jardinería y que se perfeccionó de un modo muy rico en espíritu y de mucho gusto. Un espléndido ejemplo de esto es la villa de Lúculo [486].

Este tipo de arquitectura romana ha servido muchas veces de modelo a los italianos y franceses posteriores. Entre nosotros durante mucho tiempo se ha seguido ora a los italianos, ora a los franceses, hasta que finalmente se ha vuelto de nuevo a los griegos y se ha tomado como modelo a los antiguos en su forma más pura.

3. La arquitectura romántica

La arquitectura gótica de la Edad Media, que aquí constituye el centro característico de lo propiamente hablando romántico, ha sido tenida durante mucho tiempo, particularmente a partir de la difusión y predominio del gusto artístico francés, por algo tosco y bárbaro. En tiempos recientes fue principalmente Goethe quien primero le restituyó su honor con la frescura juvenil de su concepción de la naturaleza y del arte, contraria a los franceses y a los principios de éstos, y cada vez se han hecho más esfuerzos por aprender a apreciar en estas grandiosas obras lo peculiarmente conforme a fin para el culto cristiano tanto como la concordancia de la configuración arquitectónica con el espíritu interno del cristianismo.

1. Carácter general

Por lo que se refiere al carácter general de estos edificios, en los que lo particularmente de destacar es la arquitectura religiosa, ya vimos en la introducción que aquí se *unifican* la arquitectura *autónoma* y la *utilitaria*. Pero la unificación no consiste en una mixtura de las formas arquitectónicas de lo oriental y de lo griego, sino que sólo ha de buscarse en el hecho de que, por una parte, más todavía que en el templo

griego, el tipo fundamental lo ofrece la casa, el *recinto*, mientras que, por otra parte, se *supera* igualmente la mera *instrumentalidad* y conformidad a fin, y la casa se eleva independiente de éstas *libre para sí*. Así pues, estas casas de Dios y obras arquitectónicas en general para el culto y otros usos, como ya se dijo, se evidencian completamente conformes a fin, pero su carácter propiamente dicho consiste precisamente en ir más allá de todo fin determinado y ser ahí para sí mismas como en sí conclusas. La obra está ahí para sí, firme y eterna. Por eso no hay ya ninguna relación meramente intelectiva que le dé al todo su carácter; el interior no se asemeja a la forma de caja de nuestras iglesias protestantes, que sólo están construidas para ser llenadas por hombres y que no tienen nada más que bancos —a modo de establos—; y en el exterior el edificio se eleva y culmina libremente, de modo que la conformidad a fin, por mucho que se dé, vuelve sin embargo a desaparecer y el todo da la impresión de una existencia autónoma. Nada llena cabalmente tal edificio, todo se diluye en la grandeza del todo; éste tiene y muestra un fin determinado, pero en su grandiosidad y sublime calma se alza más allá de lo meramente útil a un fin hasta la infinitud en sí misma. Esta elevación más allá de lo finito y la simple firmeza constituye el aspecto característico *uno*. Por otro lado, precisamente aquí alcanza la suprema *particularización*, dispersión y multiplicidad el más pleno campo de acción, sin no obstante dejar que la totalidad se desintegre en meras particularidades y contingentes singularidades. Por el contrario, la grandiosidad del arte devuelve sin excepción esto dividido, despedazado, a aquella simplicidad. Es la sustancia del todo la que se descompone y disgrega en infinitas particiones de un mundo de multiplicidades individuales, pero separa simplemente esta inmensa pluralidad la articula

regularmente, la subdivide simétricamente, tanto la mueve como la fiia establemente en muy satisfactoria eurritmia, y compendia sin impedimentos esta amplitud y vastedad de variopintas singularidades en segurísima unidad y clarísimo ser-para-sí.

2. Modos particulares de configuración arquitectónica

Si ahora pasamos a las formas particulares en que la arquitectura romántica desarrolla su carácter específico, aquí sólo tenemos que hablar, como ya más arriba se ha señalado, de la arquitectura gótica propiamente dicha, y principalmente de la iglesia cristiana en su diferencia del templo griego.

a) La casa enteramente cerrada como forma fundamental

Como forma principal subyace aquí la casa enteramente cerrada.

α) En efecto, así como el espíritu cristiano se astringe en la interioridad, así el edificio se convierte en el lugar, en sí limitado por todos los lados, para la asamblea[4] de la comunidad cristiana y su recogimiento [479] interno. Es el recogimiento del ánimo en sí lo que se recluye espacialmente. Pero al mismo tiempo la devoción del corazón cristiano es igualmente una elevación por encima de lo finito, de modo que esta elevación determina ahora el carácter de la casa de Dios. La arquitectura obtiene con ello como su significado independiente de la mera conformidad a fin, el cual se

encuentra impulsado a expresarla mediante formas arquitectónicas espaciales, la elevación a lo infinito. La impresión que por tanto tiene que producir ahora el arte es, a diferencia de la serena apertura del templo griego, por una parte la impresión de esta calma del ánimo, el cual, desligado de la naturaleza externa y de la mundanidad en general, se encierra en sí, por otra la impresión de una solemne sublimidad que aspira y se remonta más allá de lo intelectivamente limitado. Por tanto, si los edificios de la arquitectura griega se extienden en conjunto vastamente a lo ancho, el opuesto carácter romántico de las iglesias cristianas consiste en el crecimiento desde el suelo y la ascensión a lo alto.

β) Ahora bien, con este olvido de la naturaleza externa y de los ajetreos e intereses dispersos de la finitud, el cual debe ser conseguido por la clausura, desaparecen necesariamente más aún los pórticos abiertos, las columnatas, etc., que conectan con el mundo, y reciben a cambio su sitio,-de modo totalmente alterado, en el interior del edificio. Igualmente la luz del sol es interceptada, o bien resplandece sólo atenuada por los vitrales de las ventanas, que son necesarios para la total separación del exterior. Lo que aquí necesita el hombre no lo da la naturaleza externa, sino que es un mundo hecho por él y únicamente para él, para su devoción y la preocupación de lo interno.

γ) Pero como el tipo perentorio que adopta la casa de Dios en general y según sus partes particulares, podemos establecer la libre ascensión y el remate en *puntas*, estén éstas formadas por arcos o por líneas rectas. La arquitectura clásica, en la que las columnas o postes con vigas superpuestas ofrecen la forma fundamental, hace de la rectangularidad, y por tanto de la sustentación, lo principal. Pues el peso apoyado en ángulo recto denuncia determinadamente que es sustentado. Y

aunque ahora las vigas mismas vuelven a sustentar el techado, sus superficies se inclinan una contra otra en un ángulo obtuso. No ha de hablarse aquí de un afilarse o un ascender propiamente dichos, sino de descansar y sustentar. Igualmente, también un arco de medio punto, que pasa de una columna a otra en una ininterrumpida línea uniformemente curva y es descrito a partir de uno y el mismo centro, descansa sobre su soporte sustentante. Pero en la arquitectura romántica ya no es la sustentación como tal, y por tanto la rectangularidad, la que ofrece la forma fundamental, sino que, por el contrario, se supera por el hecho de que los recintos en el interior y en el exterior suben para sí y se reúnen en una punta sin la fija, expresa diferencia entre la gravitación y la sustentación. Esta predominante pujanza libre y cumbrante inclinación mutua constituye aquí la determinación esencial por la que surgen ora triángulos isósceles con base más o menos ancha, ora arcos agudos, que denotan del modo más conspicuo el carácter del estilo arquitectónico gótico.

b) La figura del interior y del exterior

Ahora bien, la ocupación con la devoción y la elevación internas tiene en cuanto culto una multiplicidad de momentos y aspectos particulares que ya no pueden ser consumados fuera en atrios abiertos o ante los templos, sino que encuentran su lugar en el interior de la casa de Dios. Por consiguiente, si en el templo de la arquitectura clásica la figura externa es lo principal y resulta por medio de las columnatas más independiente de la construcción del interior, en la arquitectura romántica en cambio el interior del edificio no sólo adquiere una importancia más esencial,

pues el todo no debe ser más que un recinto, sino que el interior transparece también a través de la figura del exterior y determina la forma y la articulación más especificas, del mismo.

A este respecto, para el examen más preciso sólo queremos entrar en el *interior* y clarificarnos a partir de él la figura externa.

α) Ya he señalado como la determinación más primordial del interior de la iglesia el hecho de que ésta debe cerrar el lugar para la comunidad y la devoción interior por todos los lados, en parte frente a las inclemencias meteorológicas, en parte frente a las perturbaciones del mundo externo. El espacio del interior se convierte por tanto en un recinto total, mientras que los templos griegos, aparte de los corredores y atrios abiertos alrededor, tenían con frecuencia también celdas abiertas.

Pero, ahora bien, pues que la devoción cristiana es un *elevación* del ánimo más allá de la limitación del ser-ahí y una reconciliación del sujeto con Dios, esto implica esencialmente una mediación de *diferentes* aspectos en una y la misma unidad devenida en sí concreta. Al mismo tiempo, la arquitectura romántica recibe la misión de hacer que el contenido del espíritu, como cuyo recinto está ahí la obra arquitectónica, transparezca en la figura y el ordenamiento de su edificio, en la medida en que esto sea arquitectónicamente posible, y determine la forma del interior y del exterior. De esta tarea resulta lo que sigue.

αα) El espacio del interior no debe ser un espacio abstractamente igual, vacio que carezca en sí de diferencia y de las mediaciones de ésta, sino que precisa de una figura concreta y por tanto también diferente respecto a la longitud, la anchura, la altura y la forma de estas dimensiones. La

forma circular, el cuadrado, el oblongo con la igualdad de sus paredes circundantes y del techado, no serían convenientes' hl movimiento, la diferenciación, la mediación del ánimo en su elevación de lo terrenal a lo infinito, al más allá y a lo superior, no serían expresados arquitectónicamente en esta huera unidad de un cuadrilátero.

ββ) Con esto conecta al punto el hecho de que en el gótico la *conformidad a fin* de la casa, tanto por lo que se refiere al recinto constituido por las paredes laterales y el techo como también respecto a las columnas y vigas, deviene algo accesorio para la *figura* del todo y de las partes. Por eso, como ya más arriba se ha indicado por una parte se pierde la estricta diferencia entre la gravitación y la sustentación' por otra se supera la forma ya no meramente conforme a fin de la rectangularidad' y se vuelve de nuevo a una forma natural análoga, que debe ser una forma del solemne recogimiento y del recinto libremente ascendentes. Si se penetra en el interior de una catedral medieval, se recuerda no tanto la firmeza y mecánica conformidad a fin de pilares sustentantes y de una bóveda apoyada encima, como las arcadas de un bosque cuyas filas de árboles inclinan y enredan entre sí sus ramas. Una viga transversal precisa de un firme punto de apoyo y de la posición horizontal; pero en el gótico las paredes ascienden autónoma y libremente, lo mismo que los pilares que luego más arriba se separan en varias direcciones y se encuentran como contingentemente; es decir, no está expresamente subrayada y presentada para sí la determinación de sustentación de la bóveda, aunque ésta descanse de hecho sobre los pilares. Es como si éstos no sustentasen, tal como en el árbol las ramas no aparecen sustentadas por el tronco, sino en su forma más bien en ligera curvatura como una prolongaron del tronco, y forman con las ramas de otros árboles un techo de follaje. Tal bóveda determinada para la

interioridad, esto tremendo que invita a la meditación la catedral lo representa* en la medida en que las paredes y debajo el bosque de pilares se reúnen libremente en la cima. Pero no debe por ello decirse que la arquitectura gótica haya tomado árboles y bosques como modelo efectivamente real de sus formas Ahora bien, si el remate en punta constituye en general una forma fundamental del gótico, esta adopta en el interior de la iglesia la forma más específica del *arco ojival*. Por eso principalmente las *columnas* reciben una determinación y una figura enteramente distintas.

Como recinto total, las amplias iglesias góticas precisan de un techado que, dada la vastedad del edificio, gravita pesadamente y hace necesario un sostén inferior. Aquí parecen por tanto venir como anillo al dedo las columnas. Pero, ahora bien, puesto que el impulso hacia arriba transforma precisamente la sustentación en la apariencia de un libre ascenso, no pueden darse aquí columnas en el sentido de la arquitectura clásica. Se convierten por el contrario en pilares que, en vez de la viga transversal sustentan arcos de un modo tal que los arcos aparecen como una mera prolongación del pilar y se encuentran por así decir inintencionadamente en un vértice. El necesario remate de dos pilares distantes entre sí en un vértice uno puede ciertamente representarse* tal como un frontón puede descansar en postes angulares; pero respecto a las superficies laterales, aunque éstas son puestas en ángulos enteramente obtusos sobre los pilares y se inclinan una contra otra en un ángulo agudo, se pondría sin embargo de relieve en este caso la representación* de la gravitación por una parte y del sostén por otra. En cambio, sólo el arco ojival, que aparentemente al principio asciende rectilíneo desde el pilar y sólo imperceptible y lentamente se curva para inclinarse hacia el de enfrente, da la cabal representación* de no ser

precisamente nada más que la prolongación efectivamente real del pilar mismo, que con otro se aboveda. Pilar y bóveda aparecen, en contraposición a la columna y la viga, como una y la misma formación, aunque los arcos descansen sobre capiteles a partir de los que se elevan. Pero también los capiteles, como, p. ej., en muchas iglesias holandesas, están enteramente omitidos, de modo que con ello se hace expresamente visible esa unidad indivisa.

Ahora bien, más aún, puesto que el impulso hacia arriba debe revelarse como el carácter principal, la altura de los pilares excede a la anchura de su basa de un modo incalculable ya para el ojo. Los pilares devienen delgados, esbeltos, y suben tanto que la vista no puede contemplar de una vez toda la forma, sino que se ve forzada a vagar de acá para allá, a volar hasta alcanzar aquietada la bóveda suavemente inclinada de los arcos convergentes, tal como el ánimo, inquieto, conmovido en su devoción, se eleva del suelo de la finitud y únicamente en Dios halla sosiego.

La última diferencia entre los pilares y las columnas consiste en el hecho de que los pilares góticos propiamente dichos, allí donde están desarrollados en su carácter específico, dejan de ser, como las columnas, redondos, en sí estables, uno y el mismo cilindro, sino que ya en su basa constituyen, a modo de cañas, un manojo, un haz de fibras que luego arriba en lo alto se esparce diversamente e irradia por todos lados en múltiples prolongaciones. Y si ya en la arquitectura clásica la columna muestra el paso de lo pesado, sólido, simple, a lo esbelto y más adornado, lo mismo sucede de nuevo con el pilar, que en este más esbelto ascenso se sustrae cada vez más a la sustentación y se yergue libre, aunque cerrado por arriba.

La misma forma de pilares y arcos ojivales se repite en las

ventanas y puertas. Particularmente las ventanas, tanto las inferiores de los corredores laterales como más aún las superiores de la nave central y del coro, son de colosal tamaño, con lo que la mirada que se posa en su parte inferior no abarca también al mismo tiempo la superior y, como en las bóvedas, es conducida a lo alto. Esto produce además el vértigo que debe serle participado al observador. Además, las lunas de las ventanas, debido a los vitrales, son, como ya se ha dicho, transparentes sólo a medias. Bien representan** historias sagradas, bien están sólo en general coloreadas para difundir crepúsculos y dejar brillar el resplandor de los cirios. Pues aquí debe dar luz un día distinto del día de la naturaleza externa.

γγ) Ahora bien, por lo que finalmente se refiere a la *articulación total* en el interior de las iglesias góticas, ya vimos que las partes particulares debían ser de diferentes tipos en altura, anchura, longitud. Lo primero aquí es la diferencia entre el coro, las *alas del crucero* y *la nave larga*, y los *corredores accesorios* que discurren en torno.

Estos *últimos* los forman por el lado externo los muros que cierran el edificio, de los que surgen pilares y arcos, y por el interno pilares y arcos ojivales abiertos a la nave, pues no tienen muros entre sí. Ocupan por tanto el lugar inverso de las columnatas en templos griegos, abiertos por fuera pero cerrados por dentro, mientras que los corredores laterales de las iglesias góticas dejan en cambio libre acceso a la nave central por entre los pilares. A veces hay dos de tales naves laterales una junto a otra, y aun la catedral de Amberes, p. ej., tiene tres de ellas a cada lado de la nave central.

Ahora bien, la *nave principal* misma, cerrada por muros por cada lado, asciende a una altura doble, o también no tanto, en proporciones variables, a las naves accesorias,

interrumpida por largas, colosales ventanas, de modo por consiguiente que los muros mismos se convierten por así decir en esbeltos pilares que por todas partes se dispersan en arcos ojivales y forman bóvedas. Pero hay también iglesias en que las naves laterales tienen la misma altura de la nave principal, como, p. ej., en el coro, más reciente, de la iglesia de San Sebaldo de Nuremberg, lo que le da al todo el carácter de una esbeltez y elegancia grandiosa, libre, abierta. De este modo, el todo está dividido y articulado por filas de pilares que como un bosque concurren en lo alto en ascendentes arcos de ramas. Mucho significado *místico* se ha querido encontrar en el *número* de estos pilares y en general en las proporciones numéricas. En efecto, en la época del más bello florecimiento de la arquitectura gótica, en la época, p. ej., de la catedral de Colonia, se concedía gran importancia a semejantes símbolos numéricos, pues el presentimiento todavía vago de lo racional incurre fácilmente en estas exterioridades; pero las obras de arte de la arquitectura con semejantes juegos siempre más o menos arbitrarios de un simbolismo subordinado no devienen ni de significado más profundo ni de belleza más elevada, pues su sentido y espíritu propiamente dichos se expresan en formas y configuraciones enteramente distintas que en el significado místico de diferencias numéricas. Debe uno por tanto guardarse mucho de ir demasiado lejos en la búsqueda de tales significados, pues querer ser demasiado profundo e interpretar en todas partes un significado más hondo hace tan trivial y superficial como la ciega erudición que pasa por alto también la profundidad ciertamente expresada y representada** sin captarla.

Respecto a la diferencia más precisa entre *coro* y nave principal, sólo quiero finalmente mencionar lo siguiente. El altar mayor, este centro propiamente dicho para el culto, se

eleva en el coro y consagra a éste como lugar para el clero, en contraposición a la comunidad, que encuentra su lugar en la nave principal, donde está también el púlpito para la prédica. Al coro conducen gradas más o menos altas, de modo que toda esta parte, y lo que en ella ocurre, es visible desde todos los puntos. La parte del coro aparece asimismo más recargada en cuanto a ornamentaciones y sin embargo, a diferencia de la nave más larga, incluso con la misma altura de bóvedas, más seria, más solemne, más sublime; pero, ante todo, el edificio entero encuentra aquí, con pilares más gruesos, más apretados, cuya anchura es cada vez menor y todo parece elevarse más tranquilo y más alto, un último cierre, mientras que las alas del crucero y la nave central dejan libre todavía, a través de puertas de entrada y de salida, una conexión con el mundo exterior. En cuanto a la orientación, el coro está vuelto hacia el Este, la nave principal hacia el Oeste, las alas del crucero hacia el Norte y el Sur; pero hay también iglesias con un doble coro, donde un coro se halla hacia Oriente y otro hacia Poniente, y las puertas principales están practicadas en las alas del crucero. La pila para el bautismo, para esta santificación del *ingreso* del hombre en la comunidad, se levanta en un pórtico junto a la *entrada* principal de la iglesia. Para la devoción más específica por último, también hay alrededor de todo el edificio, principalmente en torno al coro y la nave principal, capillas más pequeñas, que, por así decir, forman cada una para sí una nueva iglesia.

Hasta aquí por lo que a la articulación del todo se refiere.

Ahora bien, en tal catedral hay espacio para todo un pueblo. Pues aquí la feligresía de una ciudad e inmediaciones no debe congregarse alrededor del edificio, sino en el interior del mismo. Y así tienen también aquí lugar juntos todos los múltiples intereses de la vida que de algún modo tocan a lo

religioso. Ninguna partición fija de bancos alineados parte y estrecha el amplio espacio, sino que cada cual va y viene imperturbado, alquila, coge una silla para el uso momentáneo, se arrodilla, recita su plegaria y se aleja de nuevo. Si no es hora de misa mayor, lo más diverso sucede sin perturbación al mismo tiempo. Aquí se predica, allá se trae a un enfermo; entre tanto discurre lentamente una procesión; aquí se bautiza, allá se transporta a un difunto a través de la iglesia; a su vez, en otro lugar un sacerdote dice misa o bendice la boda de una pareja, y por doquier está el pueblo nómadamente de rodillas ante altares e imágenes de santos. Todo esto múltiple encierra uno y el mismo edificio. Pero esta multiplicidad y singularización en su continua mutación desaparece igualmente ante la vastedad y grandeza del edificio; nada colma el todo, todo se sucede velozmente, los individuos con sus impulsos se pierden y diseminan como puntos en esto grandioso, lo momentáneo deviene sensible sólo en su fluir, y por encima se elevan los inmensos, infinitos espacios en sus fijas forma y construcción siempre idénticas.

Éstas son las principales determinaciones del interior de las iglesias góticas. No tenemos que buscar aquí ninguna conformidad a fin como tal, sino una conformidad a fin para la devoción subjetiva del ánimo en su ahondamiento en la particularidad más íntima y en su elevación por encima de todo lo singular y finito. Así, estos edificios están en el interior separados de la naturaleza por espacios cerrados en torno, sombríos y tan detallistas en lo mínimo como sublimes y desmesurados en su impulso a lo alto.

β) Si pasamos ahora al examen del *exterior*, ya más arriba se ha dicho que, a diferencia del templo griego, en la arquitectura gótica la figura externa, la decoración y la ordenación de las paredes, etc., se determinan desde dentro, pues lo externo sólo debe aparecer como un recinto de lo

interno.

En este contexto han de subrayarse particularmente los siguientes puntos.

αα) *En primer lugar*, toda la figura externa en cruz permite ya reconocer en su planta la idéntica construcción del interior, pues deja que coro y nave se crucen con las alas laterales, y además indica claramente la diferente altura de los corredores accesorios y de la nave principal y el coro.

Más precisamente, la *fachada principal*, en cuanto el exterior de la nave central y de los corredores laterales, se corresponde con la construcción del interior en los *portales*. Una puerta principal más alta, que conduce a la nave, está entre las entradas más pequeñas a las naves accesorias e indica con este estrechamiento de la perspectiva que el exterior debe encogerse, contraerse, desaparecer, para formar la entrada. El interior es el trasfondo ya visible en que se sume el exterior, como el ánimo debe al entrar sumirse en sí mismo en cuanto interioridad. Por encima de las puertas laterales se alzan luego igualmente, en la más inmediata conexión con el interior, colosales ventanas, así como los portales ascienden en arcos ojivales análogos a los que son usuales como la forma específica de la bóveda del interior. En medio, sobre el portal principal, se abre un enorme círculo, el rosetón, una forma que asimismo pertenece de modo enteramente peculiar a este estilo arquitectónico y sólo a éste conviene. Allí donde faltan semejantes rosetones, son sustituidos por una ventana con arcos ojivales todavía más colosal. Análoga articulación tienen las fachadas de las alas del crucero, mientras que los muros de la nave principal, del coro, de los corredores laterales, siguen enteramente la figura del interior y la trasladan al exterior en las ventanas y la forma de éstas tanto como en los fijos muros intermedios.

ββ) Pero, ahora bien, *en segundo lugar*, en este estricto estar ligado a la forma y la subdivisión del interior, el exterior, puesto que tiene que desempeñar tareas peculiares, comienza igualmente a autonomizarse. Podemos a este respecto hacer mención de los *contrafuertes*. Estos sustituyen los muchos pilares en el interior y son necesarios como puntos de apoyo consolidantes para el ascenso y la estabilidad del todo. Al mismo tiempo, hacen a su vez clara por fuera, en la distancia, el número, etc., la subdivisión de las filas de pilares interiores, aunque no reproducen la figura propiamente dicha de los pilares interiores, sino que, cuanto más alto ascienden, tanto más disminuyen, por secciones, en robustez.

γγ) Pero, *en tercer lugar*, puesto que sólo el interior debe ser un recinto en sí total, este carácter se pierde en la figura del exterior y da cabalmente lugar al único tipo de elevación. Por eso el exterior adquiere una forma igualmente independiente del interior, la cual se revela principalmente en el omnilateral impulso denticular, cumbreante, hacia lo alto, y en el saltar de punta en punta.

De esta tendencia hacia arriba forman parte los triángulos ascendentes que, independientemente de los arcos ojivales, se elevan por encima de los portales, sobre todo de la fachada principal, y también de las colosales ventanas de la nave principal y del coro; igualmente la forma sutilmente apuntada del techo, cuyo gablete aparece principalmente en las fachadas de las alas del crucero; luego los contrafuertes, que por todas partes terminan en picudas torrecillas y, por tanto, así como dentro las filas de pilares forman un bosque de troncos, ramas y bóvedas, así aquí en el exterior proyectan hacia lo alto un bosque de agujas.

Pero del modo más autónomo se elevan las *torres* como estas cimas sumamente sublimes. Pues en ellas se concentra

por así decir toda la masa del edificio, para en sus torres principales remontarse ilimitadamente a una altura incalculable para el ojo, sin por ello perder el carácter de quietud y firmeza. Semejantes torres o bien se hallan en la fachada principal sobre los dos corredores laterales, mientras que una tercera torre principal, más gruesa, se alza de allá donde se encuentran las bóvedas del crucero, del coro y de la nave, o bien una única torre constituye la fachada principal y se eleva sobre toda la anchura de la fachada principal. Éstas son al menos las posiciones que con mayor frecuencia se dan. Por lo que al culto se refiere, las torres sirven de campanarios, pues el toque de las campanas forma de modo peculiar parte del oficio divino cristiano. Este mero sonido indeterminado es un solemne estímulo de lo interno como tal, pero ante todo una preparación todavía procedente de fuera. En cambio, el sonido articulado con que se expresa un determinado contenido de los sentimientos y de las representaciones* es el canto, que sólo resuena en el interior de la iglesia. Pero el tañido inarticulado sólo puede encontrar su lugar en el exterior del edificio, y resuena de lo alto de las torres, pues desde pura altura debe retumbar lejos en el campo.

c) El modo de decoración

Por lo que, *en tercer lugar*, se refiere al modo de decoración, ya al principio he indicado las principales determinaciones.

α) El *primer* punto que habría que resaltar afecta a la importancia de los adornos en general para la arquitectura gótica. En conjunto, la arquitectura clásica mantiene una sabia mesura en la ornamentación de sus edificios. Pero puesto que lo que principalmente le importa a la arquitectura

gótica es hacer aparecer las masas que erige más grandes y primordialmente más altas de lo que en realidad son, no se contenta con superficies simples, sino que todas las secciona, y ciertamente en formas que a su vez indican un impulso hacia arriba. También en los adornos reaparecen, p. ej., pilares, arcos ojivales y puntiagudos triángulos que se elevan por encima. De este modo la simple unidad de las grandes masas se disemina y elabora hasta la última finitud y particularidad, pero, ahora bien, el todo está en sí mismo en la oposición más tremenda. El ojo ve, por una parte, en dimensiones ciertamente desmesuradas pero en clara articulación, las líneas fundamentales más nítidas, por otra una inconmensurable abundancia y multiplicidad de ornamentos decorativos, de manera que la más variopinta particularidad contrasta con lo más general y simple, así como el ánimo, en contraposición a la devoción cristiana, se sumerge también igualmente en la finitud e incluso se acomoda a lo pequeño y nimio[487]. Esta duplicidad debe estimular a la meditación, este impulso hacia arriba invita a la elevación. Pues lo principal de esta clase de decoración radica en no destruir u ocultar mediante la gran cantidad y diversificación de la ornamentación las líneas fundamentales, sino en dejarlas que invadan completamente la multiplicidad como lo esencial que importa. Sólo en este caso conservan particularmente los edificios góticos la solemnidad de su grandiosa seriedad. Así como la devoción religiosa debe atravesar todas las particularidades del ánimo, de las relaciones vitales de todos los individuos, y burilar indeleblemente en el corazón las representaciones* universales fijas, así deben también los tipos arquitectónicos simples recuperar siempre de nuevo en esas líneas principales las más diversas particiones, interrupciones, ornamentaciones, y dejarlas en cambio desaparecer.

β) Un *segundo* aspecto de los adornos conecta de igual modo con la forma artística romántica en general. Lo romántico tiene por una parte el principio de la interioridad, del retorno de lo ideal a sí; por otra, lo interno debe reflejarse én lo exterior y retraerse de esto a sí. Ahora bien, en la arquitectura es en la masa sensible, materialmente espacial, donde lo más interno mismo, en la medida de lo posible, es llevado a intuición. Pues, dado tal material, a la representación** no le queda por hacer nada más que no hacer valer lo material, lo masivo, en su materialidad, sino quebrarlo, fracturarlo, tomar de ello la apariencia de su cohesión inmediata y de su autonomía. A este respecto, los adornos, particularmente en el exterior, que no tiene que mostrar la constitución del recinto como tal, adquieren el carácter de lo por doquier quebrado o entrelazado sobre las superficies, y no hay ninguna arquitectura que, dadas tan inmensas, pesadas masas de piedra y el firme ensamblaje de éstas, haya conservado sin embargo el tipo de lo ligero y grácil tan plenamente.

γ) Por lo que, *en tercer lugar*, concierne al modo de configuración de los adornos, no ha de señalarse sobre ellos más que, aparte de los arcos ojivales, los pilares y los círculos, las formas recuerdan de nuevo lo orgánico propiamente dicho. Ya la quebradura y la elaboración-a-partir-de-la-masa apuntan a ello. Pero, más precisamente, se encuentran explícitamente hojas, rosetones florales y figuras animales y humanas en entrelazamiento arabesco ora efectivamente reales, ora fantásticamente compuestas; y por tanto también en la arquitectura muestra la fantasía romántica su riqueza de invenciones y raras asociaciones de elementos heterogéneos, aunque por otra parte —al menos en la época de la arquitectura gótica más pura— también en los adornos, como, p. ej., en los arcos ojivales de las ventanas, se ha

observado una constante recurrencia de las mismas formas simples.

3. Diversos estilos de la arquitectura romántica

Lo último sobre lo que todavía quiero añadir algo atañe a las principales formas en que se ha desarrollado la arquitectura romántica en las diversas épocas, aunque de ningún modo puede tratarse aquí de suministrar una historia de esta rama del arte.

a) La arquitectura pre-gótica

De la arquitectura gótica tal como acabo de describirla ha de distinguirse muy nítidamente la llamada *pre-gótica*, desarrollada a partir de la romana. La *basílica* es la forma más antigua de las iglesias cristianas, pues éstas surgieron de los edificios públicos imperiales, grandes salas oblongas con artesonado de madera, tal como Constantino se las cedió a los cristianos. En tales salas hallábase una tribuna sobre la que el sacerdote, durante las reuniones para el culto divino, se ponía a cantar, a hablar o a leer, a partir de donde puede luego haberse formado la idea del coro. Ahora bien, del mismo modo asumió también la arquitectura cristiana sus otras formas, como p. ej., el uso de las columnas con arcos de medio punto, las rotondas y todo el modo de decoración de la arquitectura clásica, particularmente en el Imperio Romano de Occidente, mientras que en el Imperio Romano de Oriente también parece que se permaneció fiel a este estilo

arquitectónico hasta la época de Justiniano. Incluso lo que en Italia construyeron los ostrogodos y los lombardos conservaba en lo esencial el carácter fundamental romano. Sin embargo, en la arquitectura posterior del Imperio Bizantino se introducen diversas alteraciones. El centro lo forma una rotonda sobre cuatro enormes pilares, a lo que luego se añadieron construcciones diversas para los fines particulares del culto griego, diferente del romano. Pero, ahora bien, no ha de confundirse con esta arquitectura del Imperio Bizantino propiamente dicha aquella que en un respecto general se llama bizantina y que fue empleada en Italia, Francia, Inglaterra, Alemania, etc., hasta finales del siglo XII.

b) La arquitectura gótica propiamente dicha

Luego, en el siglo XIII, se desarrolló la arquitectura gótica con la forma peculiar cuyas principales características he señalado con más precisión supra. Hoy en día se Íes ha denegado a los godos y ha sido llamada arquitectura *alemana* o *germánica*. Podemos no obstante conservar la vieja denominación corriente. En España, en efecto, se hallan muy antiguas huellas de este estilo arquitectónico que indican una conexión con coyunturas históricas, pues reyes godos, rechazados hasta los montes de Asturias y Galicia, se mantuvieron allí independientes. Ahora bien, por eso parece ser ciertamente verosímil un parentesco más directo entre la arquitectura gótica y la *árabe*, pero ambas han de separarse esencialmente. Pues lo característico de la arquitectura árabe de la Edad Media no es el arco ojival, sino la llamada *forma de herradura*, y, además, los edificios, que están determinados para un culto enteramente diferente, muestran riqueza y

suntuosidad orientales, ornamentos semejantes a plantas y adornos de otro tipo que mezclan exteriormente lo romano y lo medieval.

c) La arquitectura civil de la Edad Media

Ahora bien, paralela a este desarrollo de la arquitectura religiosa corre también la *arquitectura civil*, que desde su perspectiva repite y modifica el carácter de los edificios religiosos. Pero en la arquitectura civil el arte tiene todavía menos campo de acción, pues aquí fines más limitados con una multiplicidad de necesidades exigen una satisfacción más estricta y sólo le reservan a la belleza el papel de un mero adorno. Aparte de la eurritmia general de las formas y medidas, el arte no podrá principalmente mostrarse más que en la decoración de las fachadas, escaleras, escalinatas, ventanas, puertas, frontones, torres, etc., de modo sin embargo que lo propiamente hablando determinante y decisivo sigue siendo la conformidad a fin. En la Edad Media es primordialmente lo *a guisa de castillo* de viviendas fortificadas lo que destaca como tipo fundamental tanto en laderas y cumbres aisladas como también en las ciudades, donde cada palacio, cada residencia familiar —en Italia, p. ej. — adoptaban la figura de una pequeña fortaleza o castillo. Muros, puertas, torres, puentes y cosas por el estilo se dan aquí por necesidad, y son adornados y embellecidos por el arte. Solidez, seguridad, junto a un lujo grandioso y una viva individualidad de las formas singulares y de la conexión de éstas, constituyen la determinación esencial, cuya exposición más detallada nos conduciría sin embargo aquí demasiado lejos.

Ahora bien, a modo de apéndice podemos finalmente

hacer todavía mención brevemente de la *arquitectura de jardines*[488] que no sólo crea de suyo enteramente de nuevo para el espíritu un entorno como una segunda naturaleza externa, sino que compromete a lo paisajístico de la naturaleza misma en su transfiguración y lo trata arquitectónicamente como entorno de los edificios. Como ejemplo famoso de esto no necesito citar más que la en extremo grandiosa terraza de Sáns Souci[489].

Por lo que a la *jardinería*[490] propiamente dicha se refiere, tenemos que distinguir muy bien lo *pictórico* de la misma de lo *arquitectónico*. En efecto, lo a modo de parque no es propiamente hablando arquitectónico, un construir con objetos naturales libres, sino un pintar que deja a los objetos en su naturalidad y se empeña en reproducir la gran naturaleza libre, pues la cambiante alusión a todo lo que en su paisaje deleita, rocas y la gran masa tosca de éstas, valles, bosques, prados, césped, arroyos serpenteantes, enormes ríos con animadas riberas, lagos tranquilos rodeados de árboles, tumultuosas cascadas y lo demás por el estilo, aparece condensada en un todo. De este modo, ya la jardinería de los chinos comprende paisajes enteros con lagos e islas, riachuelos, panoramas, partes rocosas, etc.

Ahora bien, en un parque así, particularmente en época moderna, todo debe por una parte conservar la libertad de la naturaleza misma, mientras que sin embargo por otra está artísticamente elaborado y hecho, y condicionado por un paraje dado, de donde surge una discordancia que no encuentra solución cabal. No hay a este respecto en su mayor parte nada de peor gusto que tal por todas partes visible intencionalidad de lo carente de intención, que tal constricción de lo espontáneo. Pero, además, aquí se pierde el carácter propiamente dicho de un jardín, en la medida en que

un jardín tiene la determinación de servir para pasearse, para divertirse en un lugar que ya no es la naturaleza como tal, sino la naturaleza transfigurada por el hombre para su necesidad de un entorno hecho por él mismo. Un parque grande en cambio, particularmente cuando está equipado con templetes chinos, mezquitas turcas, chalés suizos, puentes, ermitas y quién sabe con qué otras rarezas, reclama ya para sí consideración; debe ser y significar algo para sí mismo. Pero esta seducción, al punto satisfecha, no tarda en desaparecer, y no pueden verse por segunda vez semejantes cosas; pues estos arrequives no le ofrecen a la mirada nada infinito ningún alma que sea en sí, y, además, son aburridos y pesados para el esparcimiento, la charla mientras se pasea.

Un jardín como tal no debe ser más que un entorno sereno, y un mero entorno que nada quiera valer para sí ni distraer al hombre de lo humano e interno. Aquí tiene su lugar y ordena arquitectónicamente los objetos naturales mismos la arquitectura de líneas intelectivas, de orden, regularidad, simetría. La jardinería de los mongoles más allá de la Gran Muralla, en el Tíbet, los paraísos de los persas siguen ya más este tipo. No son parques ingleses, sino salas con flores, fuentes, surtidores, patios, palacios para la estancia en la naturaleza, lujosa, grandiosa, pródigamente erigidos para las necesidades humanas y la comodidad humana. Pero el principio arquitectónico lo lleva a efecto sobre todo la jardinería francesa, que habitualmente se añade a grandes palacios, planta los árboles en riguroso orden uno junto a otro en grandes alamedas, los poda, forma paredes rectas con setos recortados, y así transforma la naturaleza misma en una amplia morada bajo el cielo abierto.

Segunda sección
La escultura

A la naturaleza inorgánica del espíritu, tal como ésta obtiene a través de la arquitectura su figura conforme al arte, se contrapone lo espiritual mismo, de modo que ahora la obra de arte adopta y representa** como su contenido la espiritualidad. Ya hemos visto la necesidad de este progreso; radica en el concepto del espíritu, que se diferencia en su ser-para-sí subjetivo y en su objetividad como tal. En esta exterioridad lo interno transparece ciertamente a través del tratamiento arquitectónico, sin no obstante poder penetrar totalmente lo objetivo y hacer de esto la exteriorización del espíritu sin más adecuada, la cual sólo lo deja aparecer a él mismo. De lo inorgánico, que la arquitectura, con su estar ligada a las leyes de la gravedad, se ha esforzado por aproximar a la expresión del espíritu, el arte se retrae por tanto a lo interno, que se presenta ahora para sí en su superior verdad, sin mezcla con lo inorgánico. Es en este camino de regreso del espíritu a sí desde lo dotado de masa y lo material donde nos encontramos con la *escultura*.

Pero, ahora bien, la primera fase de este nuevo dominio no es todavía el retorno del espíritu a su subjetividad *interior* como tal, de modo que la representación** de lo interno estaría precisada de un modo de exteriorización él mismo sólo *ideal*, sino que el espíritu no se aprehende al principio

sino en cuanto todavía se expresa en lo *corpóreo* y tiene en esto su ser-ahí homogéneo. El arte que tome por contenido suyo esta perspectiva de la espiritualidad se verá llamado a configurar por tanto la individualidad espiritual como apariencia en lo material, y ciertamente en lo propiamente dicho material inmediato. Pues también el discurso, el lenguaje, es un mostrarse del espíritu en la exterioridad, pero en una objetividad que, en vez de tener validez como algo concretamente material inmediato, sólo como sonido, como movimiento, vibración de un cuerpo total y del elemento abstracto, el aire, deviene una comunicación del espíritu. La corporeidad inmediata en cambio es la materialidad espacial: p. ej., piedra, madera, metal, barro, en la espacialidad completa de las tres dimensiones; pero la figura adecuada al espíritu, como ya vimos, es su propia corporeidad, con la que la escultura hace efectivamente real lo espiritual en la totalidad espacial.

Según este aspecto la escultura está todavía en la misma fase que la *arquitectura*, en la medida en que configura lo sensible como tal, lo material, según su forma espacial *material*, sin embargo, se distingue igualmente de la arquitectura por el hecho de que no transmuta lo inorgánico, en cuanto lo otro del espíritu, en un entorno conforme a fin hecho por él en formas que tienen su fin fuera de sí, sino que transpone la espiritualidad misma, esta conformidad a fin y esta autonomía para sí, a la figura corpórea perteneciente según el concepto al espíritu y a la individualidad de éste, y pone indisolublemente ante la intuición ambos, cuerpo y espíritu, como uno y el mismo todo. Por eso la figura de la escultura se desprende de la determinación arquitectónica de servirle al espíritu de mera naturaleza y entorno externos, y es ahí por sí misma. Pero, pese a esta separación, la imagen escultórica sigue estando sin embargo en esencial relación

con su entorno. Una estatua o un grupo, y más todavía un relieve, no pueden hacerse sin tener en cuenta el lugar en que la obra de arte debe instalarse. No se puede acabar primero una obra escultórica y luego ver dónde se coloca, sino que ya en la concepción debe estar en conexión con un determinado mundo externo y su forma espacial y lugar de ubicación. La escultura mantiene a este respecto una permanente referencia particularmente a espacios arquitectónicos. Pues el fin primario de las estatuas es el de ser imágenes de templos y ser instaladas en el interior de la urna; tal como en las iglesias cristianas la pintura suministra por su parte las imágenes del altar y también la arquitectura gótica muestra la misma conexión entre las obras escultóricas y su ubicación. Pero templos e iglesias no son el único espacio para estatuas, grupos y relieves, sino que también salas, escaleras, jardines, plazas públicas, portales, columnas aisladas, arcos de triunfo, etc., son animados y, por así decir, poblados con imágenes escultóricas, e incluso independientemente de tal entorno más amplio cada estatua erige como su lugar y suelo un pedestal propio. Hasta aquí por lo que a las conexiones y diferencias entre la escultura y la arquitectura se refiere.

Ahora bien, si luego comparamos la escultura con las demás artes, son particularmente la *poesía* y la *pintura* las que entran en consideración. Tanto estatuas singulares como grupos nos dan la figura espiritual en corporeidad cabal, al hombre tal cual es. La escultura parece tener por consiguiente para la representación** de lo espiritual el modo más fiel a la naturaleza, y tanto la pintura como la poesía ser en cambio antinaturales, pues la pintura, en vez de servirse de la totalidad sensible del espacio que asumen efectivamente la figura humana y las demás cosas naturales, lo hace sólo del plano, y el discurso expresa menos aún lo corpóreo, sino que sólo puede comunicar las representaciones* de esto mediante

el sonido.

Sin embargo, las cosas suceden justamente al revés. Si la imagen escultórica parece sin duda aventajar para sí en naturalidad, no son no obstante precisamente esta exterioridad y esta naturalidad corpóreas representadas** por la pesada materia la naturaleza del espíritu en cuanto espíritu. Como tal es por el contrario su existencia peculiar la exteriorización en discursos, hechos, acciones, que desarrollan lo interno suyo y lo muestran tal cual es.

A este respecto la escultura deberá retroceder principalmente ante la *poesía*. En el arte figurativo prevalece ciertamente la claridad plástica con que lo corpóreo está ante nuestros ojos, pero también la poesía puede describir la figura externa del hombre, su cabello, frente, mejillas, talle, vestimenta, postura, etc., no por supuesto con la precisión y exactitud de la escultura; pero lo que en esto le falta lo completa la fantasía, la cual, además, para la mera representación* no precisa del tal fija y minuciosa determinidad y nos presenta al hombre ante todo *actuando*, con todos sus motivos, complicaciones del destino, las coyunturas, con todos sus sentimientos, discursos, revelaciones de su interior y acontecimientos externos. Esto la escultura no puede hacerlo en absoluto o sólo de un modo muy imperfecto, pues ni puede representar** lo interno subjetivo en su intimidad y pasión particulares, ni, como la poesía, una secuencia de exteriorizaciones, sino sólo lo universal de la individualidad en tanto el cuerpo lo expresa, y da algo carente de sucesión en un momento determinado y esto carente de movimiento sin viva acción progrediente.

También en estos respectos va a la zaga de la *pintura*. Pues la expresión del espíritu adquiere en la pintura, a través de los colores del rostro y de la luz y sombra del mismo, una

precisión y una vitalidad predominantes, más determinadas no sólo en el sentido natural de la exactitud material en general, sino primordialmente de la apariencia fisionómica y patonómica. Podría por consiguiente en principio suponerse sin duda que la escultura, para perfeccionarse, precisa unir a la ventaja de su totalidad espacial las restantes ventajas de la pintura, y que es una arbitrariedad haber decidido el abandono de la coloración pictórica, o una precariedad y una impericia en la ejecución limitarse a uno de los aspectos de la realidad efectiva, a saber, a la *forma* material, y hacer abstracción de las demás, tal como la silueta y la calcografía son un mero recurso de urgencia. No puede sin embargo hablarse de tal arbitrio en el verdadero arte. La figura, tal como ésta es objeto de la escultura, resulta de hecho sólo un *lado abstracto* de la corporeidad humana concreta; sus formas no tienen ninguna multiplicidad de colores y movimientos particularizados. Pero no es esta una deficiencia contingente, sino una limitación del material y del modo de representación** impuesta por el concepto del arte mismo. Pues el arte es un producto del espíritu, y ciertamente del espíritu superior, pensante, y una obra tal hace su asunto[491] de un contenido determinado y por tanto también de un modo de realización artística que abstrae de otros aspectos. Sucede aquí con el arte como con las diversas ciencias, de las que la geometría sólo tiene por objeto[442] el espacio, la jurisprudencia sólo el derecho, la filosofía sólo la explicación de la idea eterna y del ser-ahí y el ser-para-sí de ésta en las cosas, y desarrollan estos temas [492] diversamente según también la diversidad de los mismos, sin que ninguna de las ciencias citadas lleve a la representación** todo lo que se llama concreto ser-ahí efectivamente real en el sentido de la consciencia ordinaria.

Ahora bien, en cuanto creación que configura a partir del

espíritu, el arte va por pasos y separa lo que en el concepto, en la naturaleza misma de la cosa, aunque no en el ser-ahí, está separado. Fija por tanto para sí tal fase a fin de desarrollarla según su peculiaridad determinada. Así en el concepto han de distinguirse y separarse entre sí, en lo material-espacial que constituye el elemento del arte figurativo, la corporeidad como totalidad espacial y la forma abstracta de ésta, la figura *corpórea* como tal, y la más minuciosa particularización viva de ésta respecto a la multiplicidad de la *coloración*. En esa primera fase el arte de la escultura se detiene en lo que afecta a la figura humana, a la que trata casi como a un cuerpo estereométrico, meramente según la forma que él tiene en las dimensiones espaciales. Ahora bien, ciertamente la obra de arte que se vuelca en el elemento de lo sensible debe tener un ser para otro con que al punto se inicia la particularización; pero el primer arte que tiene que ver con la forma corpórea humana como expresión del espíritu procede en este ser para otro sólo hasta el primer modo, él mismo todavía universal, del ser-ahí natural, hasta la mera *visibilidad* y existencia en la luz en general, sin admitir en la representación** su relación con lo oscuro en que lo visible se particulariza en sí materialmente y se convierte en color. En esta perspectiva se coloca, según el curso necesario del arte, la escultura. Pues el arte figurativo que no puede como la poesía compendiar en el elemento idéntico uno de la representación* la totalidad de lo aparente, debe dejar que esta totalidad se desintegre.

Por eso por una parte tenemos la *objetividad*, que, en la medida en que es la propia figura del espíritu, está ahí frente a éste como naturaleza inorgánica. La arquitectura transforma esto objetivo en un símbolo meramente alusivo que no tiene en sí mismo su significado espiritual. Para la objetividad como tal el extremo opuesto lo forma la *subjetividad*, el ánimo, el sentimiento en la entera particularización de todas

sus emociones, disposiciones, pasiones, movimientos y actos internos y externos. Entre ambos nos encontramos con la ciertamente determinada, pero todavía no abismada hasta la interioridad del ánimo *subjetivo*, individualidad espiritual, en la cual, en vez de la singularidad subjetiva, prevalece todavía la universalidad *sustancial* del espíritu y de los fines y rasgos de carácter de éste. En su universalidad todavía no ha vuelto absolutamente a sí como uno sólo espiritual, pues, en cuanto este punto medio, procede todavía de lo objetivo, de la naturaleza inorgánica, y así tiene incluso la corporeidad como tal en ella, como el propio ser-ahí del espíritu en su cuerpo tan perteneciente a éste como revelador del mismo. La individualidad espiritual debe representarse** en esta exterioridad que ya no sigue siendo algo meramente contrapuesto a lo interno, pero no como corporeidad viva, es decir, como constantemente reducida al punto de unidad de una singularidad espiritual, sino como forma exteriormente representada* y representada**, en la que el espíritu está ciertamente efundido, sin no obstante llegar a aparecer en su repliegue de esta exterioridad a sí en cuanto interno.

A partir de aquí se determinan los dos puntos más arriba ya señalados: la escultura, en vez de servirse para su expresión de modos de apariencia simbólicos, meramente *alusivos* a la espiritualidad, echa mano de la figura humana, que es la existencia *efectivamente real* del espíritu. Pero igualmente, en cuanto representación** de la subjetividad no sentiente y del ánimo en sí no particularizado, se contenta con la *figura como tal* en que el punto de la subjetividad se refracta. Ésta es también la razón por la que, por una parte, la escultura no representa* el espíritu en acción —en una serie de movimientos que tienen y cumplen un fin— en empresas y actos en los que aparece un carácter, sino como, por así decir, objetivamente estático y por consiguiente sobre todo en la

calma de la figura, en la que el movimiento y el agrupamiento sólo son un primer y leve inicio de acción, pero no una representación** plena de la subjetividad inmersa en todos los conflictos de las luchas internas y externas o variopintamente complicada con la exterioridad. Pero por eso, pues, a la figura escultórica, puesto que lleva ante la intuición el espíritu sumergido en la corporeidad, el cual debe mostrarse visiblemente en la figura *entera*, le falta también el punto aparente de la subjetividad, la expresión concentrada del alma en cuanto alma, la mirada del ojo; tal como más tarde resultará más detallado. Por otro lado, la individualidad todavía no múltiplemente en sí particularizada y singularizada en cuanto objeto de la escultura, para su modo de manifestación no precisa todavía de la magia pictórica del color, la cual, mediante la sutileza y multiplicidad de sus matices, es capaz de hacer visible toda la abundancia de-rasgos de carácter particulares y todo el desbordamiento del espíritu como interioridad, así como la plena concentración del ánimo en sí a través de la mirada anímica del ojo. La escultura no debe admitir el material del que según su perspectiva determinada no tiene necesidad. Sólo se sirve por tanto de las formas espaciales de la figura humana y no de la coloración pictórica. La imagen escultórica es en conjunto monocroma, labrada en mármol blanco, no abigarradamente polícromo; la escultura dispone igualmente como material de metales, esta materia originaria, idéntica a sí, en sí indiferenciada, una luz por así decir coagulada sin oposición ni armonía de distintos colores.

Muestra el gran sentido espiritual de los griegos haber adoptado y mantenido esta perspectiva[493]. Ciertamente se dan también en la escultura griega, en la que primordialmente debemos detenernos, ejemplos de estatuas polícromas, pero a este respecto ha de distinguirse al punto el comienzo y el final

del arte de lo que éste ha logrado en su auténtico apogeo. De igual modo debemos descontar lo que se ha introducido en el arte, sin pertenecerle propiamente hablando, a través de lo tradicional de la religión. Así como ya a propósito de la forma artística clásica vimos que ésta no presenta inmediatamente acabado de pronto el ideal en que tiene que encontrar su determinación fundamental, sino que primero elimina de éste mucho de impropio y extraño, así sucede también con la escultura. Ésta debe pasar por muchas fases preliminares antes de llegar a la perfección, y este comienzo es muy distinto del punto culminante alcanzado. Las más antiguas obras escultóricas son madera pintada, como los ídolos egipcios, y lo mismo se da entre los griegos. Pero semejantes cosas no debemos excluirlas de la escultura propiamente dicha, si es que interesa establecer el concepto fundamental de la misma. De ningún modo debe por tanto negarse aquí que se dan muchos ejemplos de estatuas pintadas; pero cuanto más se iba refinando el gusto artístico, tanto más «se iba desembarazando la escultura de la norma de los colores no conveniente a la misma; con sabia discreción utilizó por el contrario luz y sombra para conseguir mayor dulzura, calma, claridad y sumo placer para el ojo del espectador» (Meyer, *Historia de las artes figurativas entre los griegos desde sus orígenes hasta su máximo apogeo*, 2 vols., Dresde 1824, vol. I, pág. 120). Frente a la mera monocromía del mármol pueden por supuesto citarse no sólo las numerosas estatuas de bronce, sino más aún las más grandes y primorosas obras que, como, p. ej., el Zeus de Fidias, eran polícromas. No obstante, tampoco se trata de tal extrema abstracción de la falta de color; pero el marfil y el oro nunca son ya un uso pictórico de los colores, y en general las diversas obras de un arte determinado no se atienen cada vez en la realidad efectiva al concepto fundamental en tan abstracta inmutabilidad; pues

entran en vivas relaciones con múltiples fines, tienen un lugar distinto y conectan por tanto con coyunturas externas que también modifican a su vez el tipo fundamental propiamente dicho. Así, p. ej., las imágenes escultóricas fueron con frecuencia labradas también a partir de materiales caros como el oro y el marfil; estaban sentadas en suntuosos sitiales o de pie sobre pedestales de mucho arte y pródigo lujo, y poseían costosas ornamentaciones, a fin de que el pueblo, al contemplar tan espléndidas obras, gozase al mismo tiempo de su poder y de su riqueza. Particularmente la escultura, puesto que en y para sí es ya un arte más abstracto, no siempre se mantiene en esta abstracción, sino que por una parte comporta desde su origen numerosos añadidos de lo tradicional, rutinario, local[494] por otra cede a las vividas necesidades del pueblo; pues el hombre dinámico exige una multiplicidad divertida y quiere estar ocupado con su intuición y su representación* en muchas direcciones. Sucede con esto como con la lectura de tragedias griegas, que tampoco nos da la obra de arte más que en su figura más abstracta. En la más amplia existencia exterior se añade todavía la representación por personas vivas, con vestuario, decoración de la escena, baile y música. Del mismo modo, en su realidad externa la imagen escultórica no está tampoco privada de múltiples accesorios; pero aquí sólo tenemos que ver con la obra escultórica propiamente dicha como tal, pues esos aspectos externos no deben impedirnos llevar a la consciencia el concepto más interno de la cosa misma en su determinidad y abstracción.

Si ahora pasamos a la *subdivisión* más precisa de esta sección, tanto constituye la escultura el punto central de la forma artística *clásica* en general, que aquí no podemos asumir, tal como en la consideración de la arquitectura, lo simbólico, lo clásico y lo romántico como las diferencias

perentorias y como fundamento de la subdivisión. La escultura es el arte propiamente dicho del ideal clásico como tal. Ciertamente la escultura tiene también estadios en los que es adoptada por la forma artística *simbólica*, como en Egipto, p. ej. Pero éstas no son más bien sino fases históricas preliminares y no diferencias que afecten al concepto de la escultura propiamente dicho según la esencia del mismo, en la medida en que estos productos, por la índole de su erección y de su uso, más recaen en la arquitectura que pertenecen al fin de la escultura propiamente dicho. De igual modo, cuando en ella se expresa la forma artística *romántica*, la escultura va más allá de sí misma y sólo con la imitación de la escultura griega recupera su tipo peculiarmente plástico. Tenemos por tanto que buscar una subdivisión distinta.

El meollo de nuestra consideración lo ofrecerá, según lo dicho, el modo y manera en que el *ideal clásico* alcanza a través de la escultura su realidad efectiva más adecuada. Pero antes de poder pasar a este desarrollo de la imagen escultórica ideal, tenemos que mostrar previamente qué *contenido* y qué *forma* convienen *propiamente* a la perspectiva de la escultura en cuanto arte particular y la conducen por tanto a representar** el ideal clásico en la figura humana penetrada por el espíritu y en la forma abstracto-espacial de ésta. Mas, por otra parte, el ideal clásico descansa en la individualidad ciertamente sustancial pero igualmente también en sí particularizada, de modo que la escultura no toma por contenido el ideal de la figura humana *en general*, sino el ideal *determinado*, y se disgrega por consiguiente en diversos modos de representación**. Estas diferencias afectan bien a la concepción y a la *representación*** como tales, bien empero al *material* en que ésta deviene efectivamente real y que, según su diverso jaez, introduce a su vez en el arte mismo nuevas particularizaciones, a lo que luego se agregan, como

diferencia última, los estadios del curso *histórico* de desarrollo de la escultura.

Según estos respectos, queremos dar a nuestro examen el siguiente rumbo:

En primer lugar, sólo tenemos que ocuparnos de las determinaciones *generales* para la naturaleza esencial del *contenido y de la forma* que resultan del concepto de la escultura;

en segundo lugar por contra, se trata de la más precisa exposición del ideal clásico, en la medida en que adviene a su ser-ahí más conforme al arte a través de la escultura;

en tercer lugar finalmente, la escultura se abre a particulares clases de representación** y de material, y se expande por un mundo de obras en las que, por uno y otro lado, se hacen valer también la forma artística simbólica y la romántica, mientras que la clásica constituye el centro auténticamente plástico.

1. El principio de la escultura propiamente dicha

La escultura en general comprende el milagro de que el espíritu se informa [495] en lo meramente material y forma[496] esta exterioridad de tal modo que en ella se hace a sí mismo presente y reconoce la figura adecuada de su propio interior. Lo que a este respecto tenemos que considerar atañe,

en primer lugar, a la pregunta por qué modo de *espiritualidad* es capaz de representarse** en este material de la, de manera meramente sensible, espacial figura;

en segundo lugar, a cómo deben estar configuradas las *formas* de la espacialidad para dar a conocer lo espiritual en bella figura corpórea.

Lo que en general tenemos que ver es la unidad del *ordo rerum extensarum* y *el ordo rerum idearum*[497], la primera bella unión de alma y cuerpo, en la medida en que en la escultura lo interno espiritual sólo se expresa en su ser-ahí corpóreo.

En tercer lugar, esta unión corresponde a lo que ya hemos aprendido a conocer como el ideal de la forma artística clásica, de modo que la plasticidad de la escultura resultará como el arte propiamente dicho del ideal clásico.

1. El contenido esencial de la escultura

1. El contenido esencial de la escultura

El elemento en que la escultura realiza sus productos es, como vimos, el primer ser-ahí, todavía universal, de la materia espacial, en la que para el uso artístico no se emplea todavía ninguna otra particularidad que las dimensiones espaciales universales y las formas espaciales más precisas, esas cuyas dimensiones son susceptibles de su más bella configuración. Ahora bien, a este aspecto más abstracto del material sensible le corresponde mayormente como contenido la *objetividad* que estriba en sí del espíritu, en la medida en que el espíritu no se ha diferenciado ni frente a su sustancia universal ni frente a su ser-ahí en su corporeidad, y no ha vuelto por tanto todavía al ser-para-sí en su propia subjetividad. Esto implica dos cosas distintas.

a) La espiritualidad objetiva

Ciertamente el espíritu en cuanto espíritu es siempre subjetividad, esencia interna de su sí mismo, yo. Pero, ahora bien, este yo puede escindirse de lo que en el saber, querer, representar*, sentir, obrar y consumar constituye el contenido *universal* y eterno del espíritu, y fijarse en su *peculiaridad* y contingencia *particulares*. En tal caso es la *subjetividad como tal* la que accede a manifestación, pues se ha desentendido del contenido objetivo, verdadero, del espíritu, y se refiere a sí misma sólo formalmente como espíritu, sin contenido. En el engreimiento, p. ej., por una parte puedo ciertamente comportarme de modo enteramente objetivo y estar satisfecho de mí por una acción ética. Pero sin embargo, en cuanto engreído, ya me aparto del contenido de la acción, me separo en cuanto singular, en cuanto este yo, de la

universalidad del espíritu, para compararme con ella. Mi aprobación de mí mismo en esta comparación produce el engreimiento en el que este yo determinado, precisamente en cuanto esto uno, se complace consigo mismo. Así, el propio yo está ciertamente en todo lo que el hombre sabe, quiere y ejecuta; pero hay una gran diferencia entre que lo que en este saber y actuar le importe sea su propio yo particular o lo que constituye el contenido esencial de la consciencia; entre que el hombre se sumerja íntegro en su yo en este contenido o viva en constante referencia a su personalidad subjetiva.

α) En esta presunción por encima de lo sustancial lo objetivo como tal se desmorona en la abstracta particularidad de la inclinación, en el arbitrio y la contingencia de los sentimientos e impulsos, por lo que, dada la movilidad en determinados actos y acciones, revierte en la dependencia de determinadas coyunturas y de su cambio, y no puede en general sustraerse a la referencialidad a otro. El sujeto en cuanto la mera subjetividad *finita* se contrapone por tanto a la verdadera espiritualidad. Ahora bien, si en esta oposición con la consciencia de la misma en su querer y saber sólo no obstante se aferra a sí mismo, incurre además, aparte de en la vacuidad de las conformaciones y del narcisismo, en la fealdad de las pasiones y del carácter, en depravación y pecado, en perfidia, maldad, crueldad, pertinacia, envidia, arrogancia, soberbia y todas las demás perversiones de la naturaleza humana y de la finitud sin contenido de ésta.

β) Toda esta esfera de lo subjetivo ha de excluirse sin demora del contenido de la escultura, que pertenece sólo a la objetividad del espíritu. Pues por objetividad ha de entenderse aquí lo sustancial, auténtico, imperecedero, la naturaleza esencial del espíritu, sin dar paso a lo accidental y perecedero a que se entrega el sujeto en su mera referencia a sí mismo.

γ) Sin embargo, tampoco la espiritualidad objetiva puede en cuanto espíritu alcanzar sin *ser-para-sí la* realidad. Pues el espíritu es sólo como sujeto. Pero la posición de lo subjetivo en el contenido espiritual de la escultura es de tal índole que esto subjetivo no accede para sí a la expresión, sino que se evidencia enteramente penetrado por esa sustancia y no formalmente reflejado en sí por ella. Sin duda, la objetividad tiene por tanto un ser-para-sí, pero un saberse y un quererse que no se desligan del contenido que los llena, sino que forman con el mismo una unidad inseparable.

Lo espiritual en esta conclusión perfectamente autónoma de lo en sí mismo sustancial y verdadero, este ser imperturbado y no particularizado del espíritu, es lo que llamamos la divinidad, en contraposición a la finitud, en cuanto la diseminación en el ser-ahí contingente, en la diferenciación y en el movimiento mutable. La escultura tiene por este lado que representar** lo divino como tal en su infinita calma y sublimidad, intemporal, inmóvil, sin personalidad subjetiva en absoluto ni discordancia con la acción o la situación. Y si ahora procede también a la determinidad más precisa de lo humano en figura y carácter, tampoco debe aprehender en esto más que lo inalterable y permanente, la sustancia de esta determinidad y sólo ésta, pero no elegir por contenido lo contingente y transitorio; pues la espiritualidad objetiva todavía no procede a esta particularidad cambiante, pasajera, que se introduce a través de la subjetividad que se capta como singularidad. En una biografía, p. ej., que narre los variopintos azares, acontecimientos y actos de un individuo, este curso de múltiples complicaciones y arbitrariedades se cierra habitualmente con una descripción del carácter que resume esta extensa pormenorización en propiedades generales, como «bueno, justo, valeroso, de gran inteligencia», etc.

Semejantes predicados son lo permanente de un individuo, mientras que las demás particularidades no pertenecen más que a su apariencia accidental. Ahora bien, esto subsistente es lo que, en cuanto el único ser y ser-ahí de la individualidad, tiene también que representar** la escultura. Pero ésta no hace meras alegorías a partir de tales cualidades, sino que forma individuos que concibe y configura en su espiritualidad objetiva como en sí acabados y conclusos, en calma autónoma, sustraídos a la relación con otro. En la escultura para cada individualidad la base esencial es siempre lo sustancial, y ni el saberse y sentirse subjetivos ni la particularidad superficial y alterable pueden de ningún modo obtener la supremacía, sino que lo que debe llevarse a representación* según su claridad no empañada es lo eterno en los dioses y los hombres, sustraídos y al egoísmo contingente.

b) Lo espiritual que es para sí en lo corpóreo

El otro punto que tenemos que mencionar es que el contenido de la escultura, puesto que el material exige una representación** exterior en las tres dimensiones espaciales colmadas, no puede tampoco ser lo *espiritual como tal*, la interioridad sólo encerrada consigo misma y sumergida en sí, sino lo espiritual que *sólo es para sí* en lo otro a sí, en lo *corpóreo*. La negación de lo exterior pertenece ya a la subjetividad interna y no puede por tanto caber aquí, donde se toman por contenido lo divino y lo humano según su carácter objetivo. Y sólo esto objetivo en sí inmerso, sin subjetividad interna como tal, deja libre curso a la exterioridad en todas sus dimensiones y está ensamblado con esta totalidad de lo espacial. Pero, ahora bien, por eso del

contenido objetivo del espíritu la escultura sólo debe tomar como objeto lo que puede expresarse cabalmente en lo exterior y corpóreo, pues de otro modo escoge un contenido que su material ya no es capaz de asumir en sí y llevar a manifestación de modo adecuado.

2. La figura escultórica bella

Ahora bien, dado un contenido tal, surge en *segundo lugar* la pregunta por las *formas* de la figura corpórea que están llamadas a expresarlo.

Así como en la arquitectura clásica la casa es por así decir el esqueleto anatómico que el arte tiene que formar más precisamente, la escultura por su parte halla previamente dada la *figura humana* como tipo fundamental de sus creaciones. Pero, ahora bien, si la casa misma es ya una invención humana, aunque todavía no artística, la estructura de la figura humana aparece en cambio como un producto natural independiente del hombre. El tipo fundamental le es por tanto *dado* a la escultura y no diseñado por ésta. Que la figura humana pertenece a la naturaleza es sin embargo una expresión muy indeterminada sobre la que debemos entendernos con mayor precisión.

En la naturaleza es la idea la que, como ya vimos a propósito de lo bello *natural*, se da su primer ser-ahí inmediato y adquiere en la vitalidad animal y todo el organismo de ésta la existencia natural adecuada a ella. Así, pues, la organización del cuerpo animal es un producto del concepto en sí total que en ese ser-ahí corpóreo existe como el alma, pero, en cuanto mera vitalidad animal, modifica el cuerpo animal en particularidad sumamente múltiple, aunque

cada tipo determinado permanece siempre regulado por el concepto. Pero, ahora bien, concebir que el concepto y la figura corpórea, o, más precisamente, que alma y cuerpo se corresponden entre sí, ésta es la tarea de la filosofía natural. En ésta habría que mostrar que los distintos sistemas del cuerpo animal, tanto en su estructura interna y su figura como en su conexión recíproca, y los órganos más determinados en que se diferencia el ser-ahí corpóreo, concuerdan con los momentos del concepto, de modo que quedase claro hasta qué punto son sólo los aspectos particulares necesarios del alma misma los que aquí devienen reales. Pero no es aquí nuestro propósito demostrar esta concordancia.

Pero, ahora bien, la figura humana no es, como la animal, la corporeidad sólo del alma, sino del *espíritu*. En efecto, ha de diferenciarse esencialmente entre espíritu y alma. Pues el alma no es más que este simple ser-para-sí ideal de lo corpóreo en cuanto *corpóreo*, pero el espíritu el ser-para-sí de la vida consciente y *autoconsciente* con todos los sentimientos, representaciones* y fines de este ser-ahí consciente. Dada esta enorme diferencia entre vitalidad meramente animal y consciencia espiritual, puede parecer extraño que la corporeidad *espiritual*, el cuerpo humano, se evidencie, sin embargo, tan homogéneo al animal. Al asombro ante tal semejanza podemos responder recordando la determinación por la que el espíritu, según su propio concepto, se decide a ser vivo y en sí mismo por tanto al mismo tiempo *alma* y existencia *natural*. Pero, ahora bien, en cuanto alma viva, la espiritualidad, por el mismo concepto inmanente al alma animal, se da un cuerpo que, según el carácter fundamental, equivale en general al organismo animal vivo. Por muy alto por tanto que se encuentre el espíritu por encima de lo meramente vivo, se procura sin

embargo un cuerpo, el cual aparece articulado y animado por uno y el mismo concepto que el animal. Pero, ahora bien, puesto que, más aún, el espíritu no es sólo la idea *que es ahí*, la idea como naturalidad y vida animal, sino la idea que es para sí misma como idea en su propio libre elemento de lo interno, también la espiritualidad se labra su peculiar objetividad más allá de lo sensiblemente vivo: la ciencia, que no tiene en ella más realidad que la del pensamiento. Aparte del pensamiento y de la sistemática actividad filosófica de éste, el espíritu no obstante lleva una vida plena de sentimiento, inclinación, representación*, fantasía, etc., que está en conexión más o menos estrecha con su ser-ahí como alma y corporeidad, y tiene también por consiguiente una realidad en el cuerpo humano. En esta realidad perteneciente a él mismo se hace el espíritu por así decir vivo, resplandece en ella, la penetra y a través de ella se revela para otros. En tal medida por tanto el cuerpo humano no es ya una mera existencia natural, sino que tiene que revelarse en su figura y estructura igualmente como el ser-ahí sensible y natural del espíritu, aunque, como expresión de algo interno superior, diferenciarse igualmente sin embargo de la corporeidad animal, por mucho que el cuerpo humano coincida en general con ésta. Pero puesto que el espíritu mismo es alma y vida, cuerpo animal, son y sólo pueden ser modificaciones lo que el espíritu inmanente a un cuerpo vivo aporta a esta corporeidad. Como manifestación del espíritu es por tanto la figura humana, según estas modificaciones, distinta de la animal, aunque las diferencias entre el organismo humano y el animal pertenecen igualmente a la creación inconsciente del espíritu, tal como el alma animal se forma su cuerpo con actividad inconsciente.

De aquí tenemos que partir en este lugar. Al artista le está dada la figura humana como expresión del espíritu, y ciertamente no la halla previamente sólo en general, sino que

también en lo particular y singular está presupuesto el tipo del reflejo de lo interno espiritual en la figura, en los rasgos, la postura y el porte del cuerpo.

Ahora bien, por lo que a la conexión más precisa entre el espíritu y el cuerpo respecto a los sentimientos, pasiones y circunstancias particulares del espíritu se refiere, difícilmente puede reducirse a determinaciones fijas del pensamiento. Ciertamente se ha intentado representar** científicamente esta conexión en la *patonomía* y en la *fisionomía*, pero hasta ahora sin resultados aceptables. Para nosotros sólo la fisionomía puede ser de importancia, pues la patonomía únicamente se ocupa del modo y manera en que determinados sentimientos y pasiones se hacen corpóreos en ciertos órganos. Así, p. ej., se dice que la cólera reside en la bilis, el valor en la sangre. Ésta es, dicho sea de paso y sin rodeos, una expresión falsa. Pues aunque a determinadas pasiones les corresponda la actividad de órganos particulares, la cólera sin embargo no *reside* en la bilis, sino que, en la medida en que la cólera deviene corpórea, es sobre todo la bilis donde se verifica la manifestación de su operatividad. Esto patonómico, como se ha dicho, no nos interesa aquí nada, pues la escultura sólo tiene que ver con lo que del interior espiritual trasciende al exterior de la *figura* y allí hace que el espíritu devenga corpóreo y visible. La vibración simpática del organismo interno con el ánimo semiente no es objeto de la escultura, que no puede asumir mucho de lo que aparece en la figura externa, p. ej., el temblor de la mano y de todo el cuerpo cuando se produce un arrebato de ira, el estremecimiento de los labios, etc.

Respecto a la fisionomía, no quiero mencionar aquí más que el hecho de que cuando la obra escultórica, que tiene como base la figura humana, debe mostrar cómo la corporeidad representa** ya según su forma corpórea no sólo

lo divina y humanamente sustancial del espíritu en general, sino en esta divinidad también el carácter particular de una individualidad determinada, tendría entonces que revelarse en un examen exhaustivo qué partes, rasgos y configuraciones del cuerpo son perfectamente conformes a una interioridad determinada. A tal estudio nos inducen las obras escultóricas de los antiguos, a los que de hecho debemos conceder la expresión de lo divino y de los caracteres divinos particulares, sin que pueda afirmarse que la concordancia de la expresión espiritual con la forma sensible sea, en vez de algo que es en y para sí, sólo una cosa de la contingencia y el arbitrio. Cada órgano debe ser a este respecto considerado en general desde dos puntos de vista: por el lado meramente físico y por el de la expresión espiritual. Por supuesto, debe evitarse proceder al modo de Gall [498], quien hace del espíritu una mera localización craneal.

a) Eliminación de la particularidad de la apariencia

Ahora bien, según el contenido que está llamada a representar**, en el caso de la escultura no debería irse más allá de la investigación de cómo la espiritualidad, tan sustancial como, en esta universalidad, al mismo tiempo individual, se acomoda a lo corpóreo y obtiene en ello ser-ahí y figura. Pues el contenido adecuado a la auténtica escultura excluye por una parte, tanto en lo espiritual como en lo corpóreo, la contingente *particularidad de la apariencia externa*. La obra escultórica sólo tiene que representar** lo permanente, lo universal, lo conforme a ley de la forma corpórea humana, aunque también se exija la individualización de esto universal de tal modo que se presente a la vista no sólo la ley abstracta, sino una forma

individual fusionada con ella del modo más estrecho.

b) Eliminación de lo mímico

Por otra parte, la escultura, como vimos, debe guardarse de la *subjetividad* contingente y de la expresión de la misma en su interior que es para sí. Por eso le está prohibido al artista, por lo que a lo fisionómico se refiere, querer llegar a lo *mímico*. Pues el semblante no es nada más que precisamente la visualización de la peculiaridad subjetiva interna y su particularidad del sentir, representar* y querer. En sus semblantes el hombre sólo expresa cómo él se siente en sí, precisamente en cuanto este sujeto contingente, sea que sólo tenga que ver consigo o que se refleje en sí respecto de objetos externos u otros sujetos. Así, p. ej., en la calle, particularmente en ciudades pequeñas, se ve en los gestos y semblantes de muchos hombres, de la mayoría, que sólo están preocupados por sí mismos, por su compostura y su vestimenta, en general por su particularidad subjetiva, o bien por los otros transeúntes y sus eventuales rarezas y extravagancias. Tenemos aquí, p. ej., los semblantes de la arrogancia, de la envidia, de la autocomplacencia, del desprecio, etc. Pero, además, a los semblantes pueden subyacer también el sentimiento y la comparación del ser sustancial con mi particularidad. Humildad, pertinacia, amenaza, temor son semblantes de esta clase. En tal comparación aparece ya una separación entre el sujeto como tal y lo universal, y la reflexión sobre lo sustancial siempre revierte en la introsprección en el sujeto, de modo que es éste y no la sustancia lo que resulta el contenido predominante. Pero ni aquella comparación ni este predominio de lo subjetivo puede expresar la figura que de modo estricto permanezca fiel al

principio de la escultura.

Finalmente, aparte de los semblantes propiamente dichos, la expresión fisionómica contiene todavía mucho que interviene de modo meramente fugaz en el rostro y la postura del hombre: una sonrisa momentánea, un giro súbito de los ojos por una cólera inflamada, un gesto de burla rápidamente borrado, etc. Boca y ojos tienen particularmente a este respecto la mayor movilidad y capacidad para asumir en sí y hacer aparecer cada matiz de la disposición de ánimo. La figura escultórica tiene que rechazar tal mutabilidad, que le ofrece un objeto adecuado a la pintura; debe por el contrario dirigirse a los rasgos permanentes de la expresión espiritual y fijarlos y reproducirlos tanto en el rostro como en la postura y las formas corpóreas.

c) La individualidad sustancial

Así pues, lo esencial de la tarea de la figura escultórica consiste por tanto en el hecho de que sumerge en una figura humana lo sustancialmente espiritual en su individualidad todavía no subjetivamente particularizada en sí y lo pone con aquélla en una consonancia tal que en ella ahora sólo lo universal y permanente de las *formas corpóreas* correspondientes a lo espiritual aparece subrayado, pero lo contingente y cambiante eliminado, aunque a la figura no debe faltarle tampoco individualidad.

Ahora bien, una concordancia tan completa entre lo interno y lo externo como tiene que lograr la escultura nos lleva al *tercer* punto que ha todavía de considerarse.

3. La escultura como arte del ideal clásico

Lo primero que de las consideraciones precedentes se sigue es que la escultura queda más que otro arte cualquiera peculiarmente remitida al ideal. Pues, por una parte, está fuera de lo simbólico tanto respecto a la claridad de su contenido, que se aprehende a sí mismo en cuanto espíritu, como también por lo que a la perfecta conformidad de su representación** con este contenido se refiere; por otra parte, no llega todavía a la subjetividad de lo interior, para la que la figura externa es indiferente. Constituye por tanto el centro del arte clásico. Ciertamente también lo simbólico y lo romántico de la arquitectura y de la pintura se mostraron apropiados para la idealidad clásica; pero no es el ideal en su esfera propiamente dicha la ley suprema de estas formas artísticas y estas artes, en la medida en que no tiene, como la escultura, por contenido suyo la individualidad que es en y para sí, todo el carácter objetivo, la bella necesidad libre. Pero la figura de la escultura debe provenir de todo punto del puro espíritu de la imaginación pensante que abstrae de toda la contingencia de la subjetividad espiritual y la forma corpórea, sin preferencia subjetiva por peculiaridades, sin el sentimiento, el placer, la multiplicidad de las emociones y la agudeza de las ocurrencias. Pues, como vimos, lo que está a disposición del artista para sus productos más elevados es sólo la corporeidad de lo espiritual en las formas ellas mismas sólo generales de la estructura y del organismo de la figura humana; y su invención se limita en parte a la congruencia igualmente general entre lo interno y lo externo, en parte a la individualidad, que sólo ligeramente se ajusta a lo sustancial y con ello se entreteje, de la apariencia. La escultura debe configurar como los dioses crean en su propio ámbito según ideas eternas, pero en el resto de la realidad efectiva dejar lo

demás a la libertad y el egoísmo de la criatura. Los teólogos hacen igualmente una distinción entre lo que Dios hace y lo que el hombre lleva a cabo en su delirio y su arbitrio; pero el ideal plástico está sublimado por encima de tales cuestiones, pues está en medio de esta dicha y libre necesidad para la que ni la abstracción de lo universal ni el arbitrio de lo particular contienen validez ni significado.

Este sentido para la plástica perfecta de lo divino y humano fue primordialmente autóctono en Grecia. En sus poetas y oradores, historiadores y filósofos, Grecia no está todavía comprendida en su meollo si no se toma como clave para la comprensión el discernimiento del ideal de la escultura y se considera desde esta perspectiva de la plástica tanto las figuras de los héroes épicos y dramáticos como también de los estadistas y filósofos efectivamente reales. Pues también los caracteres actuantes, como los dedicados a la poesía y al pensamiento, tienen en los bellos días de Grecia este carácter plástico, universal y sin embargo individual, lo mismo por fuera que por dentro. Son grandes y libres, brotados autónomamente sobre el suelo de su particularidad en sí misma sustancial, creándose por sí y conformándose en lo que fueron y quisieron ser. La época de Pericles fue particularmente rica en tales caracteres: Pericles mismo, Fidias, Platón y sobre todo Sófocles, así como Tucídides, Jenofonte, Sócrates, cada cual a su manera, sin que la de uno fuera disminuida por la del otro; sino que todos son sin más estas excelsas naturalezas artísticas, artistas ideales de sí mismos, individuos de una pieza, obras artísticas que están ahí como inmortales imágenes divinas, en las que no hay nada temporal y perecedero. De igual plástica son las obras artísticas corpóreas de los vencedores en los juegos olímpicos e incluso la aparición de Friné[499], quien surgió desnuda de las aguas ante toda Grecia como la más bella de las mujeres.

2. El ideal de la escultura

Al pasar a considerar el estilo propiamente hablando ideal de la escultura, todavía debemos de nuevo recordar una vez más que al arte perfecto tiene necesariamente que precederle el imperfecto, y ciertamente no meramente según la técnica, que en principio aquí nada nos importa, sino según la idea general, la concepción y el modo y manera de representarla** idealmente. Hemos llamado en general arte simbólico al que busca, y así también la escultura pura tiene como presupuesto una fase de lo simbólico y no una fase del arte simbólico en general, esto es, de la arquitectura, sino una escultura a la que es todavía inmanente el carácter de lo simbólico. Que éste es el caso de la escultura egipcia todavía hallaremos ocasión de verlo luego en el capítulo tercero.

Como lo simbólico de un arte podemos aquí asumir en general desde la perspectiva del ideal, de modo ya enteramente abstracto y formal, la *imperfección* de todo arte determinado: p. ej., el intento que hacen los niños de dibujar una figura humana o de moldearla en cera y en barro. Lo que producen es un mero símbolo en cuanto que sólo alude a lo vivo que debe representar**, pero permanece totalmente infiel frente al objeto y su significado. Así, el arte es al principio jeroglífico, no un signo[500] contingente y arbitrario, sino un dibujo[501] aproximado del objeto para la representación*. Para esto basta una mala figura[502] sólo con

que recuerde la figura[503] que debe significar. Del mismo modo se contenta también la piedad con malas imágenes y siempre sigue venerando a Cristo, a María o a cualquier santo en el más chapucero retrato, aunque semejantes figuras sólo se individualicen mediante atributos particulares, como p. ej., una linterna, una parrilla, una piedra de molino, etc. Pues la piedad no quiere, en suma, más que le recuerden al objeto; el resto lo añade el ánimo, el cual debe sin embargo llenarse de la representación* del objeto mediante la reproducción, por infiel que ésta sea. No es la expresión viva del presente lo que se exige, no es lo presente lo que para sí mismo debe enfervorizarnos, sino que la obra de arte está ya satisfecha con suscitar la representación* general del objeto con sus figuras, por más que no correspondientes. Pero, ahora bien, la representación* es siempre ya abstractiva. Yo me puedo sin duda representar* fácilmente algo conocido, como una casa, un árbol, un hombre, p. ej., pero la representación*, aunque aquí vertida en algo enteramente determinado, se queda no obstante en los rasgos totalmente generales y sólo es en general *representación** propiamente hablando cuando ha eliminado de la intuición concreta la singularidad enteramente inmediata de los objetos y la ha simplificado. Ahora bien si la representación* para despertar la cual está determinado el producto artístico es la representación* de lo divino y ésta debe ser reconocible para todos, para un pueblo entero, este fin se logra sobre todo no introduciendo absolutamente ninguna *alteración* en el modo de representación**. Con ello el arte deviene entonces por una parte convencional, por otra rutinario[504], tal como éste es el caso no sólo en el antiguo arte egipcio sino también en el griego y el cristiano antiguos. El artista tenía que atenerse a determinadas formas y repetir el tipo de éstas.

Só1o podemos por tanto buscar la gran transición al

despertar de las bellas artes allá donde el artista conforma libremente según su idea, donde el rayo del genio golpea en lo heredado y le confiere a la representación** frescura y vitalidad. Sólo entonces se extiende el tono espiritual por la obra de arte, la cual ya no se limita a evocar en la consciencia sólo en general una representación* y a recordar un significado más profundo que el espectador ya porta en sí, sino que procede a representar** este significado como enteramente actualizado de modo vivo en una figura individual, y por tanto m se queda en la mera universalidad superficial de las formas ni por otra parte se aferra, respecto a la determinidad más precisa, a los rasgos de la realidad efectiva común previa.

Ahora bien, el avance hasta esta fase es también el presupuesto necesario para el nacimiento de la escultura ideal.

Lo que respecto a ésta tenemos aquí que establecer se refiere a los siguientes puntos de vista:

En primer lugar, frente a las fases más arriba comentadas, se trata del carácter general de la figura ideal y de sus formas.

En segundo lugar, debemos indicar los aspectos particulares que son de importancia, la clase de conformación del rostro, el atuendo, la postura, etc.

En tercer lugar, la figura ideal no es una forma sólo universal de la belleza en general, sino que, por el principio de la individualidad que es propio del auténtico ideal vivo, incluye esencialmente también en sí el aspecto de la particularización y de la determinidad de ésta, por lo que la esfera de la escultura se expande en un ciclo de imágenes divinas, héroes, etc., singulares.

1. Carácter general de la figura escultórica ideal

Ya antes hemos visto detalladamente cuál es el principio general del ideal clásico Aquí por tanto sólo se pregunta por el modo y manera en que este principio accede a la realidad efectiva a través de la escultura en forma de figura humana. Un punto de comparación más elevado puede a este respecto ofrecerlo la diferencia entre la fisonomía y el continente humanos, expresivos del espíritu, y los animales, que no van más allá de la mera expresión de una vitalidad natural animada en conexión constante con necesidades naturales y la estructura conforme a fin del organismo animal para la satisfacción de las mismas. Pero también este criterio resulta todavía indeterminado, pues la figura humana como tal, ni como forma corpórea ni como expresión espiritual, es de suyo de índole ya sin más ideal. Más precisamente podemos en cambio obtener de las bellas obras maestras de la escultura griega la percepción de lo que el ideal escultórico tiene que alcanzar en la expresión espiritualmente bella de sus figuras. Respecto a este conocimiento y vitalidad de amor y discernimiento, fue primordialmente *Winckelmann* quien con tanto entusiasmo de su intuición reproductiva como con inteligencia y ponderación proscribió el indeterminado parloteo del ideal de la belleza griega al caracterizar singular y determinadamente las formas de las partes —única empresa que fue instructiva—. A lo que como resultado obtuvo podemos por supuesto añadir todavía muchas agudas observaciones singulares, excepciones y cosas por el estilo, pero no debe olvidarse, por uno de tales detalles ulteriores y por errores aislados en los que incurrió, lo principal establecido por él. Toda ampliación del conocimiento debe ir siempre precedida por eso como lo esencial. No obstante, no

puede negarse que desde la muerte de Winckelmann el conocimiento de las obras escultóricas antiguas no sólo se ha incrementado por lo que a la cantidad se refiere, sino que también ha alcanzado una perspectiva más firme respecto al estilo de estas obras y a la valoración de su belleza. Winckelmann tenía ciertamente a la vista un gran número de estatuas egipcias y griegas; pero en tiempos recientes se ha añadido la más precisa visión de esculturas de Egina, así como de las obras maestras que en parte se atribuyen a Fidias, en parte deben reconocerse como labradas en su época y bajo su dirección. Dicho brevemente, ahora hemos logrado la más determinada familiaridad con un gran número de esculturas, estatuas y relieves, que, considerando el rigor del estilo ideal, han de situarse en la época de supremo apogeo del arte griego. Sabido es que estos admirables monumentos de la escultura griega se los debemos a los esfuerzos de Lord Elgin[505], quien, siendo embajador inglés en Turquía, transportó a Inglaterra estatuas y relieves de gran belleza procedentes del Partenón de Atenas y también de otras ciudades griegas. Estas adquisiciones han sido calificadas de expoliación de templos y han sido severamente criticadas, pero propiamente hablando en realidad el conde de Elgin salvó para Europa estas obras de arte y las preservó de la completa destrucción, una empresa que en todo caso merece reconocimiento. Además, con ocasión de esto se atrajo el interés de todos los entendidos y aficionados al arte sobre una época y un modo de representación** de la escultura griega que, con el rigor todavía más sólido de su estilo, constituyen la grandeza y eminencia del ideal propiamente dichas. Lo que la opinión pública ha apreciado en las obras de esta época no es la seducción y la gracia de las formas y de la postura, ni el encanto de la expresión, que ya, como en el período subsiguiente a Fidias, se dirige hacia fuera y tiene como fin el

placer por parte del espectador, tampoco la elegancia y la audacia de la elaboración, sino que el elogio universal afecta a la expresión de la autonomía, del estribar-en-sí de estas figuras; y particularmente se ha elevado esta admiración a lo más alto por la libre vitalidad, por toda la penetración y el dominio total de lo natural y material con que aquí el artista ha suavizado, vivificado y dotado de alma al mármol. Y cuando ya se han agotado, todos los elogios vuelven siempre de nuevo en particular a la figura del dios fluvial yacente, que se cuenta entre lo más bello que nos ha legado la antigüedad[506].

a) La vitalidad de estas obras reside en el hecho de que son libremente creadas por el espíritu del artista. En esta fase el artista ni se contenta con dar mediante contornos aproximativos, alusiones y expresiones generales una representación* igualmente general de lo que quiere representar**, ni asume por otra parte respecto a lo individual y singular las formas tal como las ha recibido contingentemente de fuera. Ahora bien, por eso tampoco las reproduce con fidelidad a lo contingente, sino que sabe poner en libre creación propia lo empíricamente singular de sucesos particulares con las formas generales de la figura humana en una consonancia ella misma a su vez individual, la cual se muestra de igual modo cabalmente penetrada por el contenido espiritual de lo que está llamada a llevar a manifestación, así como revela la propia vitalidad, concepción y animación por parte del artista. Lo universal del contenido no lo crea el artista; se lo dan por entero la mitología y las leyendas, tal como él también encuentra previos lo universal y las singularidades de la figura humana; pero su propia intuición, su obra y su mérito son la libre individualización viva de que él imbuye todas las partes.

b) El efecto y la magia de esta vitalidad y libertad sólo los opera la precisión, la escrupulosa fidelidad en la elaboración de todas las partes singulares, a las que pertenece el conocimiento y la intuición más determinados del jaez de estas partes, tanto en su estado de reposo como de movimiento. De la forma más precisa debe estar expresado el modo y manera en que los distintos miembros, en cualquier estado de reposo o de movimiento, se disponen, se extienden, se redondean, se achatan, etc. En todas las obras antiguas encontramos esta elaboración y exhibición fundamentales de todas las partes singulares, y sólo el esmero y la verdad infinitos logran la animación. Al contemplar tales obras el ojo no puede al principio reconocer claramente una gran cantidad de diferencias, y sólo con cierta iluminación se hacen éstas, mediante un más fuerte contraste de luz y sombra, evidentes, o sólo son recognoscibles al tacto. No obstante, aunque estos sutiles matices no puedan advertirse a primera vista, la impresión general que producen no se pierde; ora aparecen con otra posición del espectador, ora resulta de ellos esencialmente la sensación de fluidez orgánica de todos los miembros y formas de éstos. Este soplo de vida, esta alma de formas materiales, no reside sino en el hecho de que cada parte es completamente ahí para sí en su particularidad, pero igualmente, por la grandísima riqueza de las transiciones, permanece en constante conexión no sólo con lo más próximo, sino con el todo. Por eso la figura está perfectamente animada en cada punto; también lo más singular es conforme a fin, todo tiene su diferencia, su peculiaridad y su marca, y permanece sin embargo en flujo continuo, vale y vive sólo en el todo, de modo que el todo puede reconocerse a sí mismo en fragmentos, y una tal parte aislada permite la intuición y el goce de una totalidad imperturbada. Aunque ahora la mayoría de las estatuas están

dañadas y corroídas en su superficie por la intemperie, la piel parece suave y elástica, y a través del mármol mismo refulge todavía en aquella insuperable cabeza de caballo[507], p. ej., la fogosa fuerza de la vida. Esta suave fluencia de uno a otro de los contornos orgánicos, ligada con la elaboración más a conciencia, sin formar superficies regulares o algo sólo circular, convexo, es lo único que da ese soplo de la vitalidad, esa blandura e idealidad de todas las partes, esa concordancia que inunda el todo como el hálito espiritual de la animación.

c) Pero, ahora bien, por muy fielmente que estén expresadas las formas en lo singular y en lo general, esta fidelidad no es sin embargo una copia de lo natural como tal. Pues la escultura nunca tiene que ver más que con la abstracción de la forma, por lo que por una parte debe pasar por alto aquello de lo corpóreo que haya en ella de natural propiamente hablando, es decir, lo que alude a las meras funciones naturales; por otra parte, no debe proceder a la particularización extrema, sino, como, p. ej., en el cabello, sólo aprehender y representar** lo general de las formas. Sólo de ese modo se muestra la figura humana como debe hacerlo en la escultura: en vez de como una mera forma natural, como figura y expresión del espíritu. Con ello conecta luego también más precisamente el aspecto de que el contenido espiritual ciertamente se expresa mediante la escultura en lo *corpóreo*, pero en el auténtico ideal no aparece *tanto* en lo externo que esto externo como tal pueda ya atraer sobre sí, únicamente con su encanto y gracia, o en medida prevaleciente, la complacencia del espectador. Por el contrario, el más riguroso ideal auténtico debe sin duda encarnar la espiritualidad y no hacerla presente más que a través de la figura y la expresión de ésta, pero no obstante mostrar siempre la figura cohesionada, sustentada y completamente penetrada únicamente por este su contenido

espiritual. El pulso de la vida, la suavidad y dulzura, o bien la plenitud y belleza sensibles del organismo corpóreo, no deben constituir para sí el fin de la representación**, lo mismo que lo individual de la espiritualidad no debe proceder ya a la expresión de lo subjetivo más afín y próximo al espectador según la propia particularidad de éste.

2. Los aspectos particulares de la figura escultórica ideal como tal

Si pasamos ahora al examen más determinado de los momentos capitales que importan en la figura escultórica ideal, en lo esencial queremos seguir aquí a Winckelmann, quien con grandísimo sentido y fortuna ha señalado las formas particulares y el modo y manera en que fueron éstas tratadas y conformadas por los artistas griegos para poder valer como ideal de la escultura. La vitalidad, esto delicuescente, escapa ciertamente a las determinaciones del entendimiento, el cual aquí no puede fijar y penetrar lo particular como en la arquitectura; pero en conjunto, como ya vimos, puede sin embargo señalarse una conexión entre la espiritualidad libre y las formas corpóreas.

La primera distinción general que a este respecto podemos hacer afecta a la determinación de la obra escultórica en general según la cual la figura humana tiene que expresar algo *espiritual*. Ahora bien, la expresión espiritual, aunque debe revestir toda la apariencia corpórea, se concentra sobre todo en la *conformación del rostro*, frente a lo que los demás miembros sólo pueden reflejar en sí algo espiritual mediante su *postura*, en la medida en que ésta deriva del espíritu en sí libre.

Comenzaremos por el examen de las formas ideales *en primer lugar* de la cabeza, pero luego hablaremos *en segundo lugar* de la postura del cuerpo, a lo que luego se agrega *en tercer lugar* el principio del atuendo.

a) El perfil griego

En la configuración ideal de la cabeza humana nos encontramos ante todo con el llamado *perfil griego*.

α) A este perfil da lugar la unión específica entre la frente y la nariz; es decir, la línea casi recta o sólo ligeramente encorvada en que la frente se continúa por la nariz sin interrupción, así como, más precisamente, la dirección perpendicular de esta línea respecto a una segunda que, trazada desde la base de la nariz al conducto del oído, forma un ángulo recto con aquella primera línea de la frente y la nariz. En tal línea se hallan sin excepción una junto a otra nariz y frente en la bella escultura ideal, y surge por tanto la pregunta de si ésta es una contingencia meramente nacional y artística o bien una necesidad fisiológica.

Fue particularmente el conocido fisiólogo holandés *Camper*[508] quien caracterizó más precisamente esta línea como la línea de la belleza del rostro, pues en ella encuentra él la principal diferencia entre la conformación del rostro humano y el perfil animal, y sigue también por tanto las modificaciones de esta línea a través de las distintas razas humanas, en lo que *Blumenbach (De generis humani varietate nativa*, Gottingen 1775, par. 60[509]) por supuesto le contradice. Pero en general la línea indicada es en efecto una diferenciación muy típica entre la estampa humana y la animal. Ciertamente en los animales boca y tabique nasal forman también una línea más o menos recta, pero la

protuberancia específica del hocico animal, que se proyecta hacia adelante como por así decir directa referencia práctica a los objetos, se determina esencialmente en relación al cráneo, en el cual la oreja está puesta más arriba o más abajo, de modo que ahora la línea trazada hasta la base de la nariz o el maxilar superior —allá donde se insertan los dientes— forma con el cráneo, en vez de como en el hombre un ángulo recto, un ángulo agudo. Cada hombre tiene para sí un sentimiento general de esta diferencia, la cual puede por cierto reducirse a pensamientos más determinados.

αα) En la conformación de la cabeza de los animales lo prominente son las fauces en cuanto instrumento para la nutrición, con el maxilar superior y el inferior, los dientes y los músculos masticatorios. A este órgano principal se le agregan los demás órganos sólo como servidores y auxiliares. Sobre todo la nariz para el olisqueo del alimento; subordinadamente los ojos para el acecho. La protuberancia explícita de estas formaciones exclusivamente consagradas a las necesidades naturales y a la satisfacción de las mismas le confiere a la cabeza animal la expresión de una mera conformidad a fin para funciones naturales, sin ninguna idealidad espiritual. Así pues, a partir de los aparatos nutricios puede también entenderse el conjunto del organismo animal. Pues la clase determinada de alimento exige una determinada estructura de las fauces, una clase particular de dientes, con los que están en estrechísima conexión a su vez la estructura de los maxilares, los músculos masticatorios, los huesos molares y, además, la columna vertebral, los fémures, las garras, etc. El cuerpo animal sirve a meros fines naturales, y es esta dependencia de lo sólo sensible de la alimentación lo que le confiere la expresión de la carencia de espíritu. Ahora bien, si el rostro humano debe ya tener según su figura corpórea un sello espiritual, esos

órganos que en el animal aparecen como los más significativos deben pasar en el hombre a un segundo plano y dejar sitio a los que no apuntan a una relación práctica, sino *teórica*, ideal.

ββ) El rostro humano tiene por tanto un *segundo* centro en el que se revela la relación plena de alma, espiritual con las cosas. Éste es el caso en la parte *superior* del rostro, en la frente meditabunda y en los ojos, situados debajo, todo alma, y su entorno. Pues con la frente están conectados el sentido, la reflexión, el repliegue en sí del espíritu, cuyo interior mira luego desde el ojo en clara concentración. Ahora bien, la prominencia de la frente le da a la faz humana el carácter *espiritual*, mientras que la boca y los huesos molares pasan a segundo plano. Este avance de la frente se convierte por tanto necesariamente en lo determinante de toda la estructura del cráneo, que ahora ya no es regresiva ni forma uno de los lados de un ángulo agudo, como cuyo vértice más externo se proyecta el hocico, sino que desde la frente puede trazarse por la nariz hasta la punta del mentón una línea que forma un ángulo recto o aproximado al recto con una segunda trazada por encima del occipucio hacia el ápice de la frente.

γγ) En tercer lugar, la transición y el ensamblaje entre la parte inferior y la superior del rostro, entre la espiritual frente sólo teórica y el órgano práctico de la nutrición los constituye la nariz, la cual, por su función natural como órgano olfativo, está también a medio camino entre la relación práctica y la teórica con el mundo externo. En este punto medio pertenece todavía ciertamente a la necesidad animal, pues el olfato está esencialmente conectado con el gusto, por lo que también, pues, en el animal está la *nariz* al servicio de la boca y de la nutrición; pero el olfateo mismo no es todavía un consumo práctico efectivamente real de los objetos como lo son el comer y el saborear, sino que sólo registra el resultado del

proceso en que los objetos entran en invisible, secreta disolución con el aire. Ahora bien, si la transición entre frente y nariz se hace de tal modo que la frente para sí se arquea y se retrae ante la nariz, mientras que ésta queda por su parte aplastada contra la frente y sólo luego se eleva, ambas partes del rostro, la teórica de la frente y la alusiva a lo práctico de la nariz y de la boca, forman un marcado contraste por el que la nariz, por así decir perteneciente a ambos sistemas, es trazada de la frente al sistema de la boca. La frente adquiere entonces, en su posición aislada, una expresión de dureza y de taciturna concentración espiritual en sí frente a la elocuente comunicación de la boca, la cual se convierte en el órgano de la nutrición y toma al punto a su servicio a la nariz como instrumento para el inicio del apetito, para el propósito del olfateo, y la muestra orientada hacia la necesidad física. Más aún, con ello conecta luego la contingencia de la forma, a cuyas indeterminables modificaciones pueden luego proceder nariz y frente. El modo de arqueamiento, la prominencia o el retraimiento de la frente pierden la determinidad fija, y la nariz puede ser roma o afilada, colgante, curva, profundamente deprimida o remangada.

En cambio, en la suavidad y equilibrio, en la bella armonía que con la delicada conexión ininterrumpida entre la espiritual frente y la nariz produce el perfil griego entre las partes superior e inferior del rostro, la nariz, precisamente por esta conexión, aparece más apropiada a la frente y adquiere con ello, en cuanto arrastrada al sistema de lo espiritual, ella misma una expresión y un carácter espirituales. El olfateo deviene por así decir un olfateo teórico, una nariz refinada para lo espiritual; tal, pues, como también la nariz se muestra de hecho, mediante el fruncimiento, etc., por insignificantes que estos movimientos puedan ser, sumamente dinámica, sin embargo, para la expresión de

enjuiciamientos y modos de sentir espirituales. Así, p. ej., de un hombre orgulloso decimos que lleva alta la nariz o atribuimos impertinencia a una joven de naricita remangada.

Lo mismo vale también de la *boca*. Ésta tiene por una parte la determinación de ser instrumento para la satisfacción del hambre y de la sed, pero por otra expresa también circunstancias, actitudes y pasiones espirituales. A este respecto, ya en el animal sirve para gritar, en el hombre para hablar, reír, suspirar, etc., para lo que los rasgos de la boca mismos tienen ya una característica conexión con las circunstancias espirituales de comunicación elocuente o de la alegría, el dolor, etc.

Ahora bien, se dice ciertamente que una tal conformación del rostro sólo se les antojó como propiamente hablando bella precisamente a los *griegos*; los chinos los judíos, los egipcios tuvieron en cambio por más bellas conformaciones enteramente distintas, incluso opuestas, de modo que, tomadas instancia contra instancia, no queda por ello todavía evidenciado el perfil griego como el tipo de la auténtica belleza. Ésta es no obstante una verbosidad superficial. El perfil griego no puede ser considerado como una forma sólo contingente y exterior, sino que conviene al ideal de la belleza en y para sí, pues en primer lugar es aquella conformación del rostro en que la expresión de lo espiritual relega lo meramente natural enteramente a segundo plano, y en segundo lugar se sustrae más que ninguna otra a la contingencia de la forma, sin no obstante mostrar una conformidad a ley y proscribir todas y cada una de las individualidades.

β) Más aún, por lo que a las formas singulares más precisamente se refiere, de los amplios detalles que aquí habrían de mencionarse sólo quiero subrayar unos cuantos

puntos principales, A este respecto podemos *primero* hablar de la frente, de los ojos y de las orejas como la parte del rostro más relacionada con lo teórico y espiritual, a la que *en segundo lugar* se añaden nariz, boca y mentón como las conformaciones relativamente más pertenecientes a lo práctico. *En tercer lugar*, tenemos que hablar de *cabello como* entorno exterior por el que la cabeza se redondea en sí en un bello ovalo.

αα) En los ideales de la figura escultórica clásica la *frente* no es ni abombada ni en general alta, pues aunque lo espiritual debe aparecer en la conformación del rostro, no es sin embargo la espiritualidad como tal lo que la escultura tiene que representar**, sino la individualidad que todavía se expresa enteramente en lo corpóreo. En las cabezas de Hércules, p. ej., la frente es por tanto preferentemente baja, pues Hércules tiene más la fortaleza corporal muscularmente dirigida hacia fuera que la espiritual vuelta hacia lo interno. En el resto la frente aparece diversamente modificada, más baja en las figuras femeninas, encantadoras y juveniles, más alta en las dignas y espiritualmente más meditabundas. No cae en ángulo agudo hacia las sienes ni se hunde en éstas, sino que se redondea en forma oval con suave abombamiento y está cubierta de cabello. Pues los ángulos agudos sin cabello y los hundimientos sumergidos en las sienes no convienen más que a la decrepitud de la vejez creciente, pero no a la juventud eternamente floreciente de los dioses y héroes ideales.

Respecto a los *ojos* debemos establecer al punto que a la figura escultórica ideal le taita, además del color pictórico propiamente dicho, la *mirada* del ojo. Puede ciertamente quererse demostrar históricamente que en algunas imágenes de templos a Minerva y a otros dioses los antiguos pintaron los ojos, pues en algunas estatuas se han descubierto restos de colores, pero en imágenes sagradas los artistas se han atenido

tanto como ha sido posible a lo tradicional, a menudo contra el buen gusto.

En otras se muestra que deben haber tenido incrustados ojos de piedras preciosas. Pero esto deriva en tal caso del placer ya más arriba indicado de adornar las imágenes divinas lo más rica y lujosamente posible. Y en conjunto esto son inicios o tradiciones religiosas y excepciones, y además la coloración no siempre le da ya al ojo la mirada concentrada en sí, única que le confiere al ojo una expresión cabal. Podemos por tanto considerar aquí como incontestable que en las estatuas y bustos verdaderamente clásicos y libres que de la antigüedad nos han llegado falta tanto la pupila como la expresión espiritual de la mirada. Pues aunque con frecuencia en el globo ocular la pupila está también marcada o bien indicada mediante un hundimiento cónico y una inversión que expresa el punto focal de la pupila y por tanto una especie de mirada, ésta sin embargo no resulta ser a su vez más que la figura enteramente exterior del ojo y no su animación, la mirada como tal, la mirada del alma interna.

Se le ocurre a uno fácilmente que al artista debe costarle mucho sacrificar el ojo, esta animación simple. A todo hombre se le mira primero que nada a los Ojos, para encontrar un apoyo, un punto de clarificación y un fundamento para toda su apariencia, que puede captarse del modo más simple partiendo del punto de unidad de la mirada. La mirada es lo más lleno de alma, la concentración de la intimidad y de la subjetividad sentiente; mediante la mirada del ojo el hombre se pone en unidad con el hombre como mediante un apretón de manos y aún más rápidamente. Y la escultura debe renunciar a esto más lleno de alma. En la pintura en cambio, con los matices de la coloración esta expresión de lo subjetivo aparece en toda su intimidad o bien en conexión múltiple con las cosas externas y los intereses,

sentimientos y pasiones particulares provocados por ellas. Pero en la escultura la esfera del artista no es ni la intimidad del alma en sí, la concentración de todo el hombre en el simple yo que aparece en la mirada como este último punto de luz, ni la dispersa subjetividad, enmarañada con el mundo externo. La escultura tiene como fin la totalidad de la figura exterior en que debe esparcir el alma y representarla** a través de esta multiplicidad, de modo que no se le permite ni la reducción al simple punto uno del alma ni a la instantaneidad de la mirada. La obra escultórica no tiene una interioridad como tal que pudiera ahora también para sí revelarse como esto ideal de la mirada frente a las demás partes corpóreas, y entrar en la oposición entre ojo y cuerpo; sino que lo que el individuo es como interno, como espiritual, permanece enteramente efundido en la totalidad de la figura que sólo el espíritu que observa, el espectador, compendia. Igualmente, *en segundo lugar*, el ojo mira al mundo externo; contempla esencialmente algo y muestra por tanto al hombre en su referencia a una exterioridad múltiple tanto como en el sentimiento de lo que le circunda y en torno a él acaece. Pero la auténtica imagen escultórica está precisamente sustraída a este vínculo con las cosas externas y —hundida en lo sustancial de su contenido espiritual— es autónoma en sí, sin dispersión ni complicación. *En tercer lugar*, lo que le da a la mirada del ojo su significado desarrollado es la expresión del resto de la figura, en los gestos y discursos de ésta, aunque se separa de este desarrollo en cuanto el punto sólo formal de la subjetividad en que se resume toda la multiplicidad de la figura y de su entorno. Pero, ahora bien, tal amplitud particular le es extraña a lo plástico, y así la expresión más específica de la mirada que no encontrase al mismo tiempo su correspondiente despliegue ulterior en el todo de la figura no sería más que una particularidad contingente que la imagen

escultórica tiene que mantener lejos de sí. Por estos motivos, la escultura no sólo no renuncia a nada por la ausencia de mirada de sus figuras, sino que, según toda su perspectiva, *debe* hacer que falte esta clase de expresión del alma. Y prueba el enorme sentido de los antiguos el hecho de que conocieran de modo fijo la limitación y el confinamiento de la escultura y permanecieran estrictamente fieles a esta abstracción. Éste es su superior *entendimiento* en la plenitud de su razón y la totalidad de su intuición. Se dan también ciertamente en la escultura antigua casos en los que el ojo mira hacia un punto determinado, como, p. ej., en la ya varias veces mencionada estatua del fauno que contempla al joven Baco; esta sonrisa está expresada con plenitud anímica, pero tampoco aquí mira el ojo, ni están las estatuas divinas propiamente dichas en sus simples situaciones representadas** con tan específica referencia a la dirección del ojo y de la mirada.

Ahora bien, por lo que más precisamente se refiere a la *figura* del ojo en obras escultóricas ideales, éste es, según su forma, grande, abierto, oval; según su posición, en ángulo recto con la línea de la frente y la nariz, y hundido. Ya Winckelmann (Winckelmann, *Obras*, ed. C. L. Fernow y otros, 8 vols., Dresde 1808-1820, vol. IV, 1. V, cap. 5, par. 20, pág. 198) cuenta como belleza el gran tamaño del ojo, del mismo modo que una luz grande es más bella que una pequeña. «Pero el tamaño», prosigue, «es proporcional a la órbita y a la cavidad de ésta, y se exterioriza en el corte y en la abertura de los párpados, el superior de los cuales en los ojos bellos describe frente al ángulo interno un arco más redondo que el inferior». En las cabezas de perfil de factura sublime el globo ocular mismo forma un perfil y adquiere precisamente con esta abertura seccionada una grandiosidad y una mirada abierta cuya luz al mismo tiempo, según observación de Winckelmann, es hecha visible en las monedas por un punto

realzado en el globo ocular. Pero no todos los ojos grandes son bellos, pues por una parte sólo lo son por el arranque de los párpados, por otra por la posición más profunda. Pues el ojo no debe ser saltón y proyectarse por así decir en la exterioridad, ya que precisamente esta relación con el mundo externo está lejos del ideal y está sustituida por el retraerse a sí, al ser-en sí[510] sustancial del individuo. Pero la prominencia de los ojos advierte al punto de que el globo ocular ora se adelanta, ora se retrae y, particularmente en el espantamiento, anuncia que el hombre está fuera de sí, mirando fijamente en ausencia de pensamiento o sumergido enteramente de modo igualmente carente de espíritu en la contemplación de cualquier objeto sensible. En el ideal escultórico de los antiguos el ojo es incluso más hondo que en la naturaleza (Winckelmann, loe, cit., par. 21). Como razón de esto Winckelmann señala el hecho de que en las estatuas más grandes, que estaban más lejos de la mirada del espectador, el ojo, sin esta posición más profunda, puesto que además el globo ocular era de ordinario liso, habría quedado sin significado y por así decir muerto si, precisamente por el realce de la órbita, el juego de luz y sombra incrementado por el mismo no hubiese hecho al ojo más eficaz. Pero este hundimiento del ojo tiene todavía otro significado distinto, a saber. Si con esto la frente resalta más que en la naturaleza, entonces prevalece la parte meditabunda del rostro y la expresión espiritual destaca más agudamente, mientras que la sombra intensificada en la cuenca ocular produce por su parte incluso la sensación de profundidad y de interioridad no dispersa, una ceguera hacía fuera y un retraimiento a lo esencial de la individualidad, cuya profundidad se efunde por toda la figura. También en las monedas de la mejor época los ojos son profundos y las órbitas de los ojos están realzadas. Las cejas en cambio no se expresan con un arco más amplio

de pelillos cortos, sino que sólo las indica la cortante arista de las órbitas, las cuales, sin interrumpir la frente en su forma continua —tal como hacen las cejas con su color y relativo relieve—, se trazan como una corona elíptica alrededor de los ojos. El mayor y por tanto más autónomo arqueamiento de las cejas nunca ha sido tenido por

En tercer lugar, de las *orejas* dice Winckelmann (loe. cit., par. 29) que los antiguos aplicaban el máximo celo en su elaboración, de modo que en las piedras talladas, p. ej., el menor descuido en la ejecución de la oreja era una señal incontrovertible de la inautenticidad de la obra de arte. Particularmente las estatuas retrato reproducían a menudo la forma peculiarmente individual de la oreja. Podría por tanto con frecuencia adivinarse a partir de la forma de la oreja la persona representada misma, si ésta fuese conocida, y de una oreja con una abertura interna insólitamente grande deducirse, p. ej., un Marco Aurelio. Incluso lo informe habrían indicado los antiguos. Como una clase propia de orejas en cabezas ideales, en algunas de Hércules, p. ej., cita Winckelmann orejas aplastadas y abultadas en sus ribetes cartilaginosos. Estas denuncian a luchadores y pancraciastas, tal pues como también Hércules (loe. cit., par. 34) obtuvo el premio como pancraciasta en los juegos en honor de Pélope en Elida.

ββ) Respecto a la parte del rostro que más se refiere por el lado de la función natural a lo práctico de los sentidos, todavía tenemos *en segundo lugar* que hablar de la forma más determinada de la nariz, la boca y el mentón.

La diversidad en la forma de la *nariz* le da al rostro la figura más múltiple y las más multilaterales diferencias de expresión. Una nariz afilada con finas aletas, p. ej., estamos acostumbrados a ponerla en conexión con una inteligencia

aguda, mientras que una ancha y caída o remangada a modo animal denuncia en general sensualidad, torpeza y brutalidad. Pero la escultura tiene que mantenerse libre tanto de tales extremos como de sus fases intermedias particulares en forma y expresión, y por eso evita, como ya vimos en el perfil griego, no sólo la separación de la frente, sino también la curvatura hacia arriba y hacia abajo, la punta afilada y el amplio redondeamiento, la elevación en el centro y el hundimiento hacia la frente y la boca, en suma el afilamiento y el grosor de la nariz, pues en lugar de estas múltiples modificaciones pone por así decir una forma indiferente, aunque siempre todavía ligeramente animada por la individualidad.

Después de los ojos, la parte más bella del rostro la forma la *boca* cuando está configurada no según su natural conformidad a fin para servir como instrumento para el comer y el beber, sino según su significación espiritual. A este respecto, sólo se ve superada en multiplicidad y riqueza de expresión por los ojos, aunque puede representar** vívidamente los más tenues matices de la burla, del desprecio, de la envidia, toda la gradación de los dolores y de la alegría a través de los más leves movimientos y el más ágil juego de los mismos, e igualmente denota en su apacible figura encanto, seriedad, sensualidad, reserva, resignación, etc. Pero, ahora bien, la escultura se sirve menos de ella para los matices particulares de la expresión espiritual, y tiene sobre todo que apartar de la figura y del corte de los labios lo meramente sensible, que alude a las necesidades naturales. No conforma por tanto la boca en general ni abultada ni mezquina, pues labios demasiado delgados denuncian también mezquindad de sentimientos; el labio inferior más grueso que el superior, lo que era también el caso de Schiller, en cuya conformación de la boca podía leerse aquella significación y plenitud de ánimo. Esta forma más ideal de los labios da, frente al hocico

animal, la impresión de una cierta ausencia de necesidades, mientras que en el animal, cuando la parte superior se adelanta, al punto se recuerda el abalanzamiento sobre la comida y el atraparla. En el hombre, en el respecto espiritual, la boca es principalmente la sede del habla, el órgano para la libre comunicación de lo interno consciente, como los ojos la expresión del alma sentiente. Ahora bien, los ideales de la escultura, además, no tienen los labios firmemente cerrados, sino que en las obras del apogeo del arte (Winckelmann, loc. cit., par. 25, pág. 206) la boca está algo abierta, sin no obstante hacer visibles los dientes, que nada tienen que ver con la expresión de lo espiritual. Esto puede explicarse por el hecho de que en la actividad de los sentidos, particularmente cuando se mira intensa, fijamente a determinados objetos, se cierra la boca, mientras que en el libre ensimismamiento con la vista perdida se abre ligeramente y las comisuras de la boca se inclinan sólo un poco hacia abajo.

En tercer lugar finalmente, el *mentón* completa en su figura ideal la expresión espiritual de la boca, cuando no falta por entero, como en el animal, o permanece encogido y magro, como en las obras escultóricas egipcias, sino que desciende más incluso de lo normal y entonces, en la rotunda robustez de su forma abombada, particularmente con labios inferiores más cortos, adquiere todavía mayor tamaño. Pues un mentón robusto produce la impresión de una cierta saciedad y calma. En cambio, a las ancianas inquietas les tiemblan el descarnado mentón y los magros músculos, y Goethe, p. ej., compara los maxilares a dos pinzas que quieren hacer presa. Todo este desasosiego se pierde en un mentón robusto. Sin embargo, el hoyuelo, que ahora se tiene por algo bello, no es, en cuanto encanto contingente, nada esencialmente perteneciente a la belleza misma; pero en vez de éste, un gran mentón redondo pasa por distintivo incontrovertible de las cabezas antiguas.

En la Venus de Medici, p. ej., es más pequeño, pero se ha descubierto que fue mutilado.

γγ) Como conclusión sólo nos queda ahora hablar del *cabello*. El cabello tiene en general más el carácter de un producto vegetal que animal y es menos prueba de la fortaleza del organismo que un indicio de debilidad. Los bárbaros dejan que los cabellos cuelguen lisos o bien los llevan cortados todo alrededor, pero no ondulados ni rizados. En sus obras escultóricas ideales los antiguos dedicaban en cambio gran esmero a la elaboración del cabello, en lo que los modernos son menos aplicados y diestros. Por supuesto, también los antiguos, cuando trabajaban en piedra demasiado dura, no dejaban ondular el cabello en rizos libremente colgantes, sino que lo representaban** (Winckelmann, loc. cit., par. 37, pág. 218) como apenas recortado y luego delicadamente peinado. Pero en las estatuas de mármol de la buena época los cabellos son rizados y abundantes en las cabezas masculinas, y en las femeninas, en las que los cabellos eran representados** levantados y recogidos en lo alto, sé los ve por lo menos, según dice Winckelmann, trazados de modo sinuoso y con profundas hendiduras, a fin de darles multiplicidad aparte de luz y sombras, lo que no puede ocurrir con surcos menos pronunciados. Además, el arranque y la disposición del cabello varían en los dioses particulares. De modo análogo hace también la pintura cristiana reconocible a Cristo por una determinada clase de raya del pelo y de bucles, modelo según el cual muchos se dan hoy en día el aspecto de Nuestro Señor Jesucristo.

γ) Ahora bien, según la forma estas partes particulares tienen que combinarse en la cabeza como un todo. La figura bella es aquí determinada por una línea muy próxima al óvalo y que disuelve por ello todo lo agudo, puntiagudo, anguloso en armonía y en una suave conexión continua de la forma sin

no obstante ser meramente regular y abstracto-simétrica, o como en las demás partes del cuerpo, acabar en la multilateral diversidad de líneas y sus virajes y curvaturas. A la conformación de este óvalo cerrado contribuyen particularmente en cuanto al aspecto anterior del rostro tanto la bella curva libre del mentón a la oreja como la línea ya mencionada que describe la frente a lo largo de las órbitas de los ojos; igualmente el arco sobre el perfil de la frente por la punta de la nariz hacia abajo hasta el mentón y el bello abombamiento del occipucio hasta la nuca.

Esto es todo lo que quería mencionar de la figura ideal de la cabeza, sin entrar en más detalles.

b) Posición y movimiento del cuerpo

Ahora bien, por lo que a los restantes miembros, el cuello, el pecho, la espalda, el tronco, los brazos, las manos, las piernas y los pies, se refiere, rige aquí un orden distinto. En su forma pueden ser ciertamente bellos, pero sólo sensible, vitalmente bellos, sin que su figura como tal exprese ya, como hace el rostro, lo espiritual. Ahora bien, también en cuanto a la figura de estos miembros y su elaboración evidenciaron los antiguos el más alto sentido de la belleza, pero tampoco estas formas pueden hacerse valer en la auténtica escultura meramente como belleza de lo vivo, sino que, en cuanto miembros de la figura *humana*, deben dar al mismo tiempo la visión de lo espiritual, en la medida en que la corporeidad es capaz de esto. Pues si no la expresión de lo interno se concentraría sólo en el rostro, mientras que, sin embargo, en la plástica de la escultura lo espiritual debe aparecer efundido precisamente por toda la figura y no aislarse para sí frente a lo corpóreo.

Ahora bien, si preguntamos por qué medio el pecho, el tronco, la espalda y las extremidades colaboran a la expresión del espíritu y pueden por eso ellos mismos acoger, aparte de la bella vitalidad, también el hálito de una vida espiritual, estos medios son:

en primer lugar, la posición en que son puestos recíprocamente los miembros, en la medida en que deriva de lo interno del espíritu y está libremente determinada desde lo interno;

en segundo lugar, el movimiento o el reposo en su plena belleza y libertad de la forma.

En tercer lugar, esta clase de posición y movimiento señalan más precisamente en su porte y expresión determinados la situación particular en que se capta el ideal, que nunca puede ser sólo ideal *in abstracto*.

También sobre estos puntos quiero hacer todavía unas cuantas observaciones generales.

α) Respecto a la *posición*, lo primero que se ofrece ya a la consideración superficial es la posición *erecta* del hombre. El tronco animal corre paralelo al suelo, el hocico y los ojos prosiguen esta dirección de la columna vertebral, y el animal no puede superar autónomamente por sí esta relación suya con la gravedad. Lo opuesto es el caso en el hombre, pues el ojo que mira recto en su dirección natural está en ángulo recto con la línea de la gravedad y del tronco. Ciertamente el hombre puede también ir como el animal a cuatro patas, y así hacen de hecho los niños; pero tan pronto como la consciencia empieza a despertar, el hombre se desembaraza de la vinculación animal al suelo y se pone de pie erecto libremente para sí. Este estar de pie es un querer, pues si dejamos de querer estar de pie, nuestro cuerpo se desplomará y caerá al suelo. Por eso tiene ya la posición erecta una

expresión espiritual, en la medida en que el alzarse del suelo guarda conexión con la voluntad y por consiguiente con lo espiritual e interno; tal pues como de un hombre en sí libre y autónomo que no hace depender de otros sus actitudes, intenciones, propósitos y fines, suele también decirse que está sobre sus propios pies. Pero, ahora bien, la posición erecta no es todavía como tal bella, sino que sólo lo es por la libertad de su forma. Pues si el hombre está sólo abstractamente erguido, deja colgar hacia abajo las manos de modo totalmente uniforme con el cuerpo, sin separarlas de éste, mientras que las piernas permanecen igualmente apretadas una junto a otra, esto da una fastidiosa impresión de rigidez, aunque al principio no pueda verse en ello ninguna constricción. Lo rígido lo constituye aquí por una parte la abstracta, por así decir arquitectónica regularidad en que los miembros persisten emparejados en la misma posición; por otro lado, no se muestra en ello ninguna determinación espiritual desde dentro, pues entonces los brazos, las piernas, el pecho, el tronco, todos los miembros están y cuelgan tal como de suyo le han crecido al hombre, sin que el espíritu y el querer y sentir de éste los pongan en una relación distinta. Lo mismo sucede con el estar sentado. A la inversa, también el estar agachado y en cuclillas en el suelo carece de libertad, pues indica algo subordinado, no autónomo, servil. La posición libre, en cambio, evita en parte la regularidad y la angulosidad abstractas, y pone también la posición de los miembros en líneas que se aproximan a la forma de lo orgánico, en parte deja transparecer determinaciones espirituales, de modo que por la posición son recognoscibles las circunstancias y pasiones de lo interno. Sólo en este caso puede la posición valer como un gesto del espíritu.

Al emplear las posiciones como gestos, la escultura debe sin embargo observar una gran precaución y tiene que vencer en

ello más de una dificultad. Por una parte, en efecto, la referencia mutua entre los miembros se deriva entonces de lo interno del espíritu, pero, por otra, esta determinación desde dentro no puede poner las partes singulares de un modo contrario a la estructura del cuerpo y a las leyes de la misma, y entonces dar la impresión de una coacción ejercida sobre los miembros o incurrir en oposición al pesado material en que la escultura tiene la tarea de ejecutar las concepciones del artista. En tercer lugar, la posición debe parecer sin más espontánea, es decir, debemos recibir la impresión de que el cuerpo adopta la posición como por sí mismo, pues si no cuerpo y espíritu se muestran como algo distinto, recíprocamente separados y se presentan en la relación de la mera orden por una parte y de la obediencia abstracta por otra, mientras que ambos deben constituir en la escultura uno y el mismo todo inmediatamente concordante. La espontaneidad es a este respecto un requisito capital. El espíritu debe en cuanto interno penetrar totalmente los miembros, y éstos asumir en sí tanto el espíritu y las determinaciones del mismo como el propio contenido de su alma. Por lo que finalmente concierne más precisamente a la *clase* de gesto que la posición puede ser encargada de expresar en la escultura ideal, de lo que antes dijimos se sigue que no puede ser el gesto sin más cambiante, momentáneo. La escultura no debe representar** tal como si fueran hombres petrificados o congelados en medio del movimiento y de la acción por el cuerno de Huón[511]. Por el contrario, el gesto, aunque en todo caso puede indicar una acción característica, no debe sin embargo expresar más que un inicio y preparación, una intención, o bien denotar un cese y un retorno de la acción a la calma. Lo más adecuado para la figura escultórica son la calma y la autonomía del espíritu, que encierra en sí la posibilidad de todo un mundo.

β) Ahora bien, lo mismo que con la posición sucede

también, *en segundo lugar*, con el *movimiento*. En cuanto movimiento propiamente dicho, encuentra menos su lugar en la escultura como tal, en la medida en que ésta no pasa todavía de sí al modo de representación** próximo a un arte ulterior. Su principal tarea es erigir la apacible imagen divina en su dichosa conclusión en sí, exenta de luchas. No cabe en ella una multiplicidad de movimientos; lo que accede a la representación** es más bien un ensimismado estar-ahí o yacer; esto en sí ubérrimo, que no procede a una acción determinada y por tanto tampoco reduce toda su fuerza a un momento ni hace de este momento lo principal, sino de la apacible duración idéntica. Uno debe poder representarse* que la figura divina estará ahí así perennemente en la misma posición. El haber-salido-fuera-de-sí, el meterse en medio de una determinada acción conflictiva, el esfuerzo del instante que ni puede ni quiere sostenerse, son contrarios a la apacible idealidad de la escultura y más bien sólo aparecen allí donde son llevados a representación**, en grupos y relieves ya con una asonancia con el principio de la pintura, momentos particulares de una acción. El efecto de violentos afectos y su irrupción súbita obra ciertamente un pronto resultado, pero después de haberlo obrado no hay ganas de repetirlo. Pues lo emergente representado* es cosa de un instante que uno también ve y conoce durante un instante, mientras que precisamente la plenitud y libertad internas, lo infinito y eterno en que uno puede sumergirse duraderamente, pasan a segundo plano.

γ) Pero por eso no debe decirse que la escultura, cuando se atiende a su principio estricto y está en su apogeo, debe excluir de sí totalmente la posición en movimiento; en este caso sólo representaría* lo divino en su indeterminidad e indiferencia. En la medida en que por el contrario tiene que captar lo sustancial como *individualidad* y llevarlo a la

intuición con figura corpórea, también la circunstancia interna y externa en que acuña su contenido y la forma del mismo deberá ser *individual*. Ahora bien, es esta individualidad de una situación determinada lo que primordialmente se expresa mediante la posición y el movimiento del cuerpo. Sin embargo, como en la escultura lo principal es lo sustancial y la individualidad no ha emergido todavía de esto a una autonomía particular, la particular determinidad de la situación no debe tampoco ser de tal índole que perturbe o supere la simple solidez de eso sustancial, bien arrastrándolo a la unilateralidad y la lucha de colisiones, o bien en general transfiriéndolo totalmente a la prevaleciente importancia y multiplicidad de lo particular, sino que más bien debe seguir siendo sólo una determinidad —tomada para sí— menos esencial o un sereno juego de cándida vitalidad en la superficie de la individualidad, cuya sustancialidad nada pierde con ello en profundidad, autonomía y calma. Pero es este un punto del que ya antes he hablado, haciendo continua referencia al ideal de la escultura, a propósito de la situación en que el ideal debe acceder a la representación** en su determinidad (vol. I, págs. 148 ss.), y que aquí por tanto pasaré por alto.

c) Vestimenta

El último punto importante que ahora queda por examinar todavía es la cuestión de la *vestimenta* en la escultura. A primera vista puede parecer como si la figura desnuda y la belleza sensible espiritualmente penetrada en la posición y movimiento del cuerpo fueran las más adecuadas al ideal de la escultura y la vestimenta sólo una desventaja. En este sentido vuelve también a oírse particularmente hoy en día la queja de

que la escultura moderna esté tan a menudo precisada de vestir sus figuras, cuando ningún ropaje alcanza la belleza de las formas orgánicas humanas. A esto se añaden luego al punto las lamentaciones por las pocas ocasiones que tienen nuestros artistas de estudiar el desnudo, que los antiguos siempre tuvieron a la vista. En general sólo puede decirse al respecto que por el lado de la belleza sensible debe en efecto dársele preferencia al desnudo pero que la belleza sensible como tal no es el fin último de la escultura; de modo por tanto que los griegos no cometieron ningún error cuando representaron la mayor parte de las figuras masculinas ciertamente sin ropa, pero la gran mayoría de las femeninas vestidas.

α) El ropaje en general, fines artísticos aparte, halla su fundamento por una parte en la *necesidad* de protegerse de las inclemencias del clima, pues la naturaleza, así como el animal está cubierto de piel, plumas, pelos, escamas, etc., no se ha preocupado de esto en el caso del hombre, sino que por el contrario le han abandonado en este asunto. Por otro lado, lo que impulsa al hombre a cubrirse con ropas es el sentimiento de pudor. La vergüenza, tomada enteramente en general, es un inicio de la cólera por algo que no debe ser. Ahora bien, el hombre que deviene consciente de su determinación superior a ser espíritu debe considerar lo sólo animal como una inadecuación y tratar de ocultar primordialmente las partes de su cuerpo, tronco, pecho, espalda y piernas, que desempeñan funciones meramente animales o sólo aluden a lo externo como tal y no tienen ninguna determinación directamente espiritual ni ninguna expresión espiritual, como una inadecuación frente a lo interno superior. Por eso en todos los pueblos en que se ha dado comienzo a la reflexión encontramos también en mayor o menor grado el sentimiento de vergüenza y la necesidad de vestimenta. Ya en

el relato del Génesis esta transición es expresada de modo sumamente pleno de sentido. Antes de haber comido del árbol de la ciencia, Adán y Eva se pasean por el Paraíso en ingenua-desnudez, pero apenas despertada en ellos la consciencia espiritual, ven que están desnudos y se avergüenzan de su desnudez. El mismo sentimiento domina también en las demás naciones asiáticas. Así, p. ej., Herodoto (I, 10), a propósito del relato de cómo accedió Giges al trono, dice que entre los lidios, como entre casi todos los bárbaros, incluso para un hombre, ser visto desnudo pasa por gran oprobio, de lo que la historia de la esposa de Candaules, rey de Lidia, es una prueba. Pues Candaules ofrece a su esposa desnuda a la vista de Giges, su alabardero y favorito, para convencer a éste de que es la más bella de las mujeres. Pero ella, para la que aquello debía ser secreto, experimenta sin embargo la ignominia, pues ve a Giges, quien se hallaba oculto en la cámara nupcial, salir por la puerta. Muy enojada, hace venir a Giges al día siguiente y le explica que, puesto que el rey ha hecho esto y Giges ha visto lo que no debía haber visto, no le deja más que la elección entre castigar al rey con la muerte y poseerla a ella y al reino, o morir. Giges opta por lo primero y, tras el asesinato del rey, accede al trono y al tálamo de la viuda. Los egipcios en cambio representaban** a menudo o en su mayor parte desnudas sus estatuas, de modo que las masculinas no llevaban más que un delantal y en la figura de Isis la vestimenta no la denotaba más que un delgado filete, apenas perceptible, alrededor de las piernas; pero esto no ocurría ni por falta de vergüenza ni por sentido de la belleza de las formas orgánicas. Pues en su perspectiva simbólica —puede decirse— tenían que ocuparse, no de la configuración de la apariencia adecuada al espíritu, sino del significado, la esencia y la representación* de aquello de lo que la figura debía hacer consciente, y así dejaban en su forma

natural, la cual también imitaban con mucha fidelidad, la figura humana, sin reflexión sobre la mayor o menor adecuación al espíritu.

β) Entre los griegos, por último, hallamos ambas cosas, figuras desnudas y vestidas. Y así en la realidad efectiva se vestían también lo mismo que por otra parte tenían a honra haber luchado antes desnudos. Los lacedemonios en particular fueron los primeros en contender sin ropas[512]. Pero esto ocurría entre ellos no por sentido de la belleza, sino por rígida indiferencia hacia lo delicado y espiritual que implica la vergüenza. Ahora bien, en el carácter nacional griego, en el que el sentimiento de la individualidad personal, tal como es ahí inmediatamente y anima espiritualmente su ser-ahí, había ascendido tan alto como el sentido para las libres formas bellas, debía llegarse también al desarrollo para sí de lo humano en su inmediatez, de lo corpóreo en cuanto esto forma parte del hombre y está penetrado por el espíritu del mismo, y al respeto, por encima de todo lo demás, de la figura humana en cuanto figura, pues es la más libre y la más bella. En este sentido en efecto, no por indiferencia hacia lo espiritual, sino por indiferencia hacia lo sólo sensible del apetito, rechazaban en nombre de la belleza esa vergüenza que no quiere dejar ver en el hombre lo meramente corpóreo, y por eso muchas de sus representaciones** están desnudas con toda intención.

Pero, ahora bien, esta ausencia de toda clase de vestimenta no podía tampoco hacerse valer de todo punto. Pues, como ya antes señalé a propósito de la diferencia entre la cabeza y los demás miembros, no puede en efecto negarse que la expresión espiritual se limita en la figura al rostro y a la posición y el movimiento del todo, al gesto, que habla sobre todo a través de los brazos, las manos y la posición de las

piernas. Pues estos órganos, que son activos hacia afuera, tienen todavía en su mayor parte, precisamente por la índole de su posición y movimiento, la expresión de una exteriorización espiritual. Los restantes miembros, en cambio, sólo son y permanecen capaces de una belleza meramente sensible, y las diferencias que en ellos devienen sensibles sólo pueden ser las de la fortaleza corpórea, el desarrollo de los músculos, o bien de la debilidad y suavidad, así como las diferencias de sexo, de vejez, juventud, infancia, etc. Por eso para la expresión de lo espiritual en la figura la desnudez de estos miembros deviene también indiferente en el sentido de la belleza, y es conforme a la decencia descubrir tales partes del cuerpo cuando se tienen las miras puestas en la representación** prevaleciente de lo espiritual en el hombre. Lo que el arte ideal en general hace en cada parte singular, extirpar la miseria de la vida animal en sus pequeños detalles, vénulas, arrugas, vello de la piel, etc., y no resaltar más que la aprehensión espiritual de la forma en su contorno vivo, esto lo hace aquí el ropaje. Este oculta lo superfluo de los órganos que, por supuesto necesarios para la autoconservación del cuerpo, para la digestión, etc., son sin embargo superfluos para la expresión de lo espiritual. No puede por tanto decirse sin distingos que la desnudez de las figuras escultóricas sea prueba en absoluto de un sentido superior de la belleza, de una mayor libertad e incorrupción éticas. También en esto guió a los griegos un sentido ajustado, espiritual.

Los antiguos, por tanto, representaban** desnudos a niños, como p. ej., Amor, de apariencia corpórea enteramente ingenua y cuya belleza espiritual consiste precisamente en esa total ingenuidad e inocencia; además, a jóvenes, dioses juveniles, semidioses y héroes, como Perseo, Hércules, Teseo, Jasón, en quienes lo principal es el valor heroico, el empleo y la ejercitación del cuerpo en obras de fuerza y resistencia

corporales; a los luchadores en los juegos nacionales, donde lo interesante no podía ser el contenido de la acción, el espíritu y la individualidad del carácter, sino únicamente la corporeidad de la hazaña, la fuerza, la agilidad, la belleza, el libre juego de los músculos y de los miembros; igualmente faunos y sátiros; bacantes en el frenesí de la danza; así como también a Afrodita, en la medida en que en ésta son un momento capital los sensuales encantos femeninos. En cambio, cuando debe destacar una significación sesuda, superior, una seriedad interna de lo espiritual, en suma, cuando lo predominante no debe ser lo natural, aparece la vestimenta. Así, p. ej., ya Winckelmann señala que de entre diez estatuas femeninas, sólo una estaría desvestida[513]. De las diosas, particularmente Palas, Juno, Vesta, Diana, Ceres y las Musas están cubiertas de vestidos; de los dioses, principalmente Júpiter, el barbado Baco hindú y otros.

γ) Ahora bien, por lo que finalmente se refiere al principio de la vestimenta, éste es un tema predilecto muy trillado, que en cierta medida ya se ha convertido en trivial. Sobre él por tanto sólo quiero hacer brevemente las siguientes observaciones.

No necesitamos en conjunto lamentar que nuestro sentimiento de la conveniencia tema presentar figuras enteramente desnudas; pues cuando la vestimenta, en vez de ocultar la postura, sólo la deja transparecer completamente, nada se pierde, sino que sólo justamente el ropaje por el contrario destaca la posición y a este respecto ha de considerarse incluso como una ventaja, en la medida en que nos sustrae a la contemplación inmediata de lo que en cuanto meramente sensible carece de significado, y sólo muestra lo que está en relación con la situación expresada por la postura y el movimiento.

αα) Si hacemos valer este principio, puede parecer que para el tratamiento artístico el atuendo más ventajoso sea en principio aquel que oculte lo menos posible la figura de los miembros y por tanto también la posición, tal como es este el caso en nuestra ropa *moderna* exactamente ajustada. Nuestras estrechas mangas y pantalones siguen el contorno de la figura y por tanto, al hacer visible toda la forma de los miembros, impiden mínimamente caminar y gesticular. Los vestidos largos, anchos, y los calzones abombados de los orientales serían en cambio enteramente incompatibles con nuestra vivacidad y variedad de ocupaciones, y sólo convendrían a personas que, como los turcos, se están ahí sentados todo el día con las piernas cruzadas o sólo caminan lentamente y con extrema pesantez. Pero sabemos al mismo tiempo, y una ojeada a las estatuas o pinturas modernas puede demostrárnoslo, que nuestra ropa actual no es en absoluto artística. Porque lo que en aquéllas vemos propiamente hablando son, como ya antes en otro lugar señalé, no los suaves, libres, vivos contornos del cuerpo en su delicada y fluida modelación, sino sacos estirados con pliegues tiesos. Pues aunque quede lo más general de las formas, se pierden sin embargo las bellas ondulaciones orgánicas, y, más precisamente, no vemos más que algo producido por externa conformidad a fin, algo cortado que aquí está cosido, aquí suelto, en otro lugar fijo, en general formas en absoluto libres, y pliegues y superficies dispuestos aquí y allá según costuras, ojales, botones. En realidad por consiguiente tal atuendo es un mero recubrimiento y envoltura que carece por completo de una forma propia, pero que por otra parte, en la configuración orgánica de los miembros, a los que en general sigue, oculta precisamente lo sensiblemente bello, las vivas redondeces y abultamientos, y en su lugar solamente da la impresión sensible de un material mecánicamente elaborado.

Esto es lo en absoluto artístico de la indumentaria moderna.

ββ) El principio de la clase artística de atuendo reside en el hecho de que éste sea tratado, por así decir, como una obra de arquitectura. La obra arquitectónica no es más que un entorno en el que el hombre puede al mismo tiempo moverse libremente y que, ahora bien, también por su parte, en cuanto separado de lo que circunda, debe tener y mostrar en sí su propia determinación para su modo de configuración. Más aún, lo arquitectónico del sustentar y de lo sustentado está para sí configurado según su propia naturaleza mecánica. Un tal principio sigue[514] la clase de vestimenta que encontramos seguida[514] en la escultura ideal de los antiguos. Particularmente el manto es como una casa, en la que uno se mueve libremente. Por una parte es ciertamente sustentado, más sólo está fijado en un punto, en el hombro, p. ej.; pero en el resto desarrolla su forma particular según las determinaciones de su propio peso, cuelga, cae, lanza sus pliegues, libre para sí, y sólo de la postura recibe las modificaciones particulares de esta libre configuración. La misma libertad de caída está más o menos no esencialmente atrofiada también en las demás partes de la vestimenta antigua y constituye precisamente lo conforme al arte, pues no vemos entonces nada oprimido y artificial cuya forma muestre una violencia y un constreñimiento meramente externos, sino algo también formado para sí mismo, que sin embargo toma su punto de partida del espíritu a través de la postura de la figura. Por eso los ropajes de los antiguos son sostenidos por el cuerpo y determinados por la posición de éste sólo en cuanto es necesario para que no se caigan, pero por lo demás cuelgan libremente en torno, y siempre hacen valer todavía este principio incluso cuando los mueven los movimientos del cuerpo. Esto es absolutamente necesario, pues una cosa es el cuerpo y otra la vestimenta, que debe por

tanto imponer su derecho y aparecer en su libertad. El traje moderno en cambio es o bien totalmente sustentado por el cuerpo y sólo instrumental, de modo que ahora exprese también la posición como prevaleciente y sin embargo no haga sino desfigurar las formas de los miembros; o bien, cuando en la caída de los pliegues, etc., pudiera alcanzar una figura autónoma, sigue siendo sólo el sastre quien da esta forma según la contingencia de la moda. De la tela tiran hacia uno y otro lado por una parte los distintos miembros y sus movimientos, por otra sus propias costuras. Por estas razones es la ropa antigua la norma ideal para obras escultóricas y ha de preferirse con mucho a la moderna. Ahora bien, sobre la forma y las singularidades del modo antiguo de vestir se ha escrito infinito con erudición de anticuario, pues aunque los hombres no tenemos derecho a discutir sobre la moda en el vestir, la clase de tejido, la guarnición, el corte y todos los demás detalles, lo anticuario ha dado no obstante un honesto motivo para tratar también como importantes estas cosas de poca monta y para hablar de ellas más profusamente de lo permitido incluso a las mujeres en su campo.

γγ) Pero, ahora bien, un punto de vista enteramente distinto debemos adoptar cuando se pregunta si debe rechazarse completamente en todos los casos la indumentaria moderna, en general toda aquella distinta de la antigua. Esta pregunta cobra particularmente importancia en estatuas retrato, y de éstas queremos aquí ocuparnos con algo más de detenimiento, pues su interés principal afecta a un principio del presente del arte.

Si en nuestros días debe hacerse el retrato de un individuo perteneciente a su época, forma necesariamente parte de ello que también la vestimenta y el entorno externo sean tomados de esta realidad efectiva ella misma individual, pues, precisamente por ser una persona efectivamente real la que

aquí constituye el objeto de la obra de arte, también precisamente esto exterior, de lo que forma esencialmente parte la indumentaria, deviene en su realidad efectiva y en su fidelidad lo más necesario. Ha principalmente de respetarse esta exigencia cuando interesa poner ante los ojos según su individualidad determinados caracteres que han sido grandes y activos en cualquier esfera *particular*. En un cuadro o en mármol el individuo se le aparece a la intuición inmediata de modo corpóreo, esto es, en la condicionalidad de lo externo, y querer elevar el retrato por encima de esta condicionalidad sería tanto más contradictorio cuanto que en tal caso el individuo tendría en él algo absolutamente no verdadero en sí mismo; pues el mérito, lo peculiar y característico de hombres efectivamente reales consiste precisamente en su actividad sobre lo efectivamente real, en su vida y obras en determinados círculos profesionales. Si esta actividad individual debe hacérsenos intuitiva, el entorno no debe ser heterogéneo ni perturbador. Un general famoso, p. ej., respecto al entorno inmediato, ha vivido, como general, entre cañones, fusiles, el humo de la pólvora, y cuando nos lo queremos representar* en su actividad, pensamos en cómo transmite órdenes a sus ayudantes, ordena líneas de combate, ataca al enemigo, etc. Y, más precisamente, un tal general no es cualquier general, sino que se distingue particularmente en un arma determinada; es un comandante de infantería o un audaz húsar, y cosas así. Ahora bien, de todo esto forma también parte su peculiar atuendo adecuado a estas precisas coyunturas. Más aún, es un general famoso: un general famoso, pero no por ello también un legislador, un poeta, quizás ni siquiera tampoco un hombre religioso, ni tampoco ha gobernado, etc.; en una palabra, no es una totalidad, y únicamente ésta es de índole ideal, divina. Pues la divinidad de las figuras escultóricas ideales ha de buscarse precisamente

en el hecho de que su carácter y su individualidad no forman parte de relaciones ni ramas particulares de la actividad, sino que están sustraídas a este estar-dividido, o bien, si se suscita la representación* de tales relaciones, son representados** de tal modo que de estos individuos debemos creer que son capaces de llevar a cabo todo en todo.

Por eso resulta una exigencia muy superficial representar** con atuendo ideal a los héroes del día o del pasado más reciente cuando su heroicidad es de índole más limitada. Esta exigencia muestra ciertamente un fervor por lo bello del arte, pero un fervor que es ininteligible y que por amor a los antiguos pasa por alto que la grandeza de éstos reside esencialmente al mismo tiempo en el elevado entendimiento de todo lo que hacían; pues ciertamente representaron** lo en sí ideal, pero no quisieron imponer una tal forma a lo que no lo es. Si todo el contenido de los individuos no es ideal, tampoco puede serlo la indumentaria, y así como un general enérgico, determinado, resuelto, no por eso tiene ya un rostro que se avenga con las formas de un Marte, las vestiduras de los dioses griegos serían aquí la misma mascarada que cuando a un hombre barbudo se le ponen ropas de mujer.

No obstante, la indumentaria moderna plantea a su vez más de una dificultad por el hecho de que está sometida a la *moda* y es absolutamente mudable. Pues la racionalidad de la moda consiste en ejercer sobre lo temporal el derecho a alterarlo siempre de nuevo. El corte de una chaqueta pasa pronto de moda, y para que guste ha de estar precisamente de moda. Pero cuando la moda ha pasado, cesa también la habituación, y lo que hace unos años todavía gustaba no tarda en tornarse ridículo. Por eso también para estatuas sólo han de reservarse clases de vestimenta tales que expresen el carácter específico de una época en un tipo más duradero; pero en general es aconsejable encontrar un término medio,

como hacen nuestros artistas actuales. Sin embargo, en conjunto siempre es de mal efecto dotar a las estatuas retrato de trajes modernos cuando no son pequeñas o en ellas no se prevé más que una representación** familiar. Por eso, pues, lo mejor es hacer meros bustos que puedan ser también más fácilmente considerados idealmente, como meros cuello y pecho, ya que aquí lo principal resulta la cabeza y la fisonomía, y el resto no es más que un accesorio por así decir insignificante. En grandes estatuas en cambio, particularmente cuando están ahí quietas, vemos al punto, precisamente por estar quietas, lo que llevan, e incluso figuras masculinas enteras sólo con dificultad pueden elevarse en cuadros retrato por encima de lo carente de significado con su indumentaria moderna. Así, p. ej., Tischbein el Viejo[515] pinta a Herder y a Wieland[516] de cuerpo entero sentados, y buenos artistas los graban en bronce. No obstante, en seguida se siente que es algo enteramente incluso insípido y superfluo ver sus calzones, sus medias y sus zapatos, y sobre todo su continente despreocupado, autocomplacido en una poltrona, con las manos plácidamente juntas sobre el vientre.

Pero no sucede lo mismo con estatuas retrato de individuos que o bien están muy distantes de nosotros según la época de su actuación, o en general son en sí mismos de grandeza ideal. Pues lo antiguo ha devenido por así decir intemporal y ha regresado a la representación* general más indeterminada, de modo que, dada esta emancipación de su realidad efectiva particular, también en su atuendo es susceptible de una representación** ideal. Esto es más válido aún para individuos que, sustraídos por su autonomía e interna plenitud a la mera limitación de una profesión particular y a la actuación sólo en una época determinada, constituyen para sí mismos una libre totalidad, un mundo de relaciones y actividades, y que por eso también respecto a la vestimenta

deben aparecer en su habitual exterioridad temporal elevados por encima de la familiaridad de lo cotidiano. Ya entre los griegos hállanse estatuas de Aquiles y de Alejandro en las que los más universales rasgos icónicos son tan delicados que en estas figuras cree uno reconocer antes jóvenes divinos que hombres. En el magnánimo joven genial que fue Alejandro esto se aprecia perfectamente. Pero, ahora bien, de modo análogo, también Napoleón, p. ej., está tan alto y es un espíritu tan comprehensivo que nada impide presentarlo en atuendo ideal que no sería inconveniente ni siquiera en Federico el Grande cuando se tratase de homenajearle en toda su grandeza. Ciertamente también ha de tenerse aquí esencialmente en cuenta la escala de las estatuas. En las pequeñas figurillas, que tienen algo de familiar, de ningún modo molestan el pequeño tricornio de Napoleón, el conocido uniforme, los brazos cruzados, y si queremos ver ante nosotros a Federico el Grande como «el bueno de Fritz», se lo puede representar* con sombrero y bastón, como en las tabaqueras.

3. Individualidad de las figuras escultóricas ideales

Hasta ahora hemos considerado el ideal escultórico tanto en su carácter general como también según las formas más precisas de sus diferencias particulares. *En tercer lugar*, ahora sólo nos queda todavía por subrayar que los ideales de la escultura, en la medida en que según su contenido tienen que representar** individualidades en sí sustanciales, según su figura la forma corpórea humana, deben también proceder a la *particularidad* diferenciable de la apariencia y formar por

tanto un círculo de individuos particulares, tal como ya lo conocemos por la forma artística clásica como el círculo de los dioses griegos. Uno podría ciertamente representarse que sólo debería haber una suprema belleza y perfección, que, ahora bien, pudiera también concentrarse en toda su integridad en una estatua, pero esta representación* de un ideal como tal es de todo punto banal y disparatada. Pues la belleza del ideal consiste precisamente en que no es una norma meramente universal, sino que tiene esencialmente individualidad y por tanto también particularidad y carácter. Únicamente por ello cobran vitalidad las obras escultóricas y se extiende la belleza abstracta una a una totalidad de figuras en sí mismas determinadas. Sin embargo, en conjunto este círculo está limitado según su contenido, pues en el ideal propiamente dicho de la escultura faltan una gran cantidad de categorías que estamos acostumbrados a emplear, p. ej., en nuestra concepción cristiana cuando queremos representar** la expresión de cualidades humanas y divinas. Así, p. ej., en los dioses ideales de la escultura no tienen ningún sentido ni están dadas para estos dioses las actitudes y virtudes morales, tal como la Edad Media y el mundo moderno las reunían en un círculo de deberes sucesivamente modificado en cada época. No debemos aquí por tanto esperar la representación** del sacrificio, de la codicia derrotada, la lucha contra lo sensible, la victoria de la castidad, etc., como tampoco la expresión de la intimidad amorosa, de la fidelidad inmutable, del honor y la honorabilidad masculinos y femeninos, o la expresión de la humildad, la sumisión y la beatitud religiosas en Dios. Pues todas estas virtudes, propiedades y circunstancias en parte estriban en la ruptura entre lo espiritual y lo corpóreo, en parte vuelven, más allá de lo corpóreo, a la mera intimidad del ánimo, o bien muestran la subjetividad singular en la separación de su sustancia que es

en y para sí tanto como en el esfuerzo por la remediación con la misma. Más aún, el círculo de estos dioses de la escultura propiamente dichos es ciertamente una totalidad, pero, como ya vimos al considerar la forma artística clásica, no un todo que haya de articularse rigurosamente según diferencias conceptuales. Sin embargo, las figuras singulares han de distinguirse cada una de las demás como individuos determinados encerrados en sí, aunque no se separen recíprocamente por rasgos de carácter abstractamente expresados, sino que guardan por el contrario mucho en común respecto a su idealidad y divinidad.

Ahora bien, las diferencias más precisas podemos recorrerlas según los siguientes puntos de vista:

En primer lugar, examinaremos signos característicos meramente externos, atributos accesorios, clase de indumentaria, armamento y cosas por el estilo, distintivos, en cuya indicación más determinada ha sido Winckelmann particularmente profuso.

Pero, *en segundo lugar*, las diferencias principales no residen sólo en indicios y rasgos tan exteriores, sino en la estructura y el porte de toda la figura. Lo más esencial a este respecto es la diferencia de *edad*, de *sexo*, así como de los *distintos ámbitos* de los que toman las esculturas su contenido y su forma, pues de los dioses se pasa a los héroes, sátiros, faunos, estatuas retrato, y finalmente la representación** se pierde también en la aprehensión de conformaciones animales.

En tercer lugar, queremos finalmente echar una ojeada a las figuras *singulares* en cuya forma individual labra la escultura esas diferencias más generales. Aquí es primordialmente el máximo detallismo lo que se impone y nos permite citar más bien sólo a modo de ejemplo lo singular, que con frecuencia

entra en lo empírico.

a) Atributos, armas, atavío, etc,

Por lo que *en primer lugar* respecta a los atributos y demás accesorios exteriores, clase de atavío, armas, enseres, vasijas, en general cosas que forman parte de la relación con el entorno, en las elevadas obras de la escultura estas exterioridades son tratadas muy simple, mesurada y limitadamente, de modo que ya no se da en ellas más que lo pertinente para la indicación y la comprensión. Pues lo que debe dar el significado espiritual y la intuición del mismo es la figura para sí, su expresión, y no el accesorio exterior. Pero, a la inversa, tales distintivos devienen igualmente necesarios para poder reconocer a los dioses determinados. Pues la divinidad universal que constituye en cada dios singular lo sustancial de la representación** produce por esta base idéntica una estrecha afinidad entre la expresión y las figuras, de modo que ahora cada dios puede también ser despojado a su vez de su particularidad y puede también pasar igualmente por circunstancias y modos de representación** distintos a los a él peculiares. Por eso la característica particular no aparece en él con plena seriedad en general, y a menudo no quedan sino tales exterioridades para hacerlo reconocible. Ahora bien, de estos distintivos sólo quiero indicar los siguientes.

α) Ya a propósito de la forma artística clásica y sus dioses he hablado de los *atributos* propiamente dichos. En la escultura pierden éstos todavía más su carácter autónomo, simbólico, y sólo conservan el derecho a aparecer en la figura, la cual sólo se representa** a sí misma, o junto a ella, como el distintivo exterior que está en afinidad con cualquier aspecto

de los dioses determinados. A menudo proceden de animales, tal como Zeus, p. ej., es representado** con el águila, Juno con el pavo, Baco con el tigre y la pantera que tiran de su carro, pues, como dice Winckelmann (*Obras*, vol. II, pág. 503), este último animal tiene una sed persistente y es ávido de vino; igualmente, Venus con la liebre o la paloma. Otros atributos son utensilios o instrumentos que tienen referencia o actividades y acciones que se atribuyen a cada dios conforme a su individualidad determinada. Así, p. ej., Baco es moldeado con el tirso, en torno al cual se enredan hojas de yedra y cintas, o bien tiene una corona de hojas de laurel para designarle como vencedor en su expedición a la India, o también una antorcha con la que iluminó a Ceres[517].

Semejantes referencialidades, de las que desde luego aquí no he citado más que las más conocidas de todas, ponen en movimiento particularmente el ingenio y la erudición de los anticuarios y les llevan a una minuciosidad exagerada que ciertamente va a menudo demasiado lejos y ve significatividad en cosas que no tienen ninguna. Así, p. ej., dos famosas figuras femeninas yacentes en sueño, en el Vaticano y en Villa Medici, fueron tomadas por representaciones** de Cleopatra meramente porque llevaban un brazalete con la figura de una víbora y a la vista de la serpiente a los arqueólogos se les antojó al punto la muerte de Cleopatra, lo mismo que a un piadoso padre de la Iglesia acaso le venga al pensamiento la primera serpiente que sedujo a Eva en el Paraíso. Pero, ahora bien, era general la costumbre de las mujeres griegas de llevar brazaletes en forma de espirales de serpiente, y los brazaletes mismos recibían el nombre de serpientes. Así, pues, tampoco el certero sentido de Winckelmann (vol. I, lib, 6, cap. 2, pág. 56; vol. VI, lib. 11, cap. 2, pág. 222) ha considerado ya estas figuras como Cleopatra, y Visconti[518] (*Il Museo Pio-Clementino descritto*,

vol. II, 1784, págs. 89-92) las ha finalmente reconocido determinadamente como una Ariadna cuando ante el dolor por la partida de Teseo acaba por sumirse en el sueño. Pero, ahora bien, por infinitamente a menudo que en tales referencias haya podido incurrirse en error y por más mezquina que aparezca la clase de ingenio que de semejantes exterioridades insignificantes se desprende, este modo de investigación y esta crítica son no obstante necesarios, pues a menudo la determinidad más precisa de una figura no puede averiguarse más que por ese camino. Pero vuelve a surgir también aquí la dificultad de que, como la figura, tampoco los atributos pueden cada vez ajustarse sólo a un dios, sino que son comunes a varios. La copa, p. ej., aparte de en Júpiter, Apolo, Mercurio, Esculapio, se ve además en Ceres e Higia; varias deidades femeninas tienen igualmente las espigas de trigo; el lirio se encuentra en la mano de Juno, de Venus y de la Esperanza, y ni Zeus es el único que lleva el rayo, sino también Palas, que a su vez no es la única que por su parte porta la égida, sino en común con Zeus, Juno y Apolo (Winckelmann, *Obras*, vol. II, pág. 491). El origen de los dioses individuales de un común significado general más indeterminado conlleva él mismo símbolos antiguos pertenecientes a esta naturaleza de los dioses más general y por tanto común.

β) Otros accesorios, armas, vasijas, caballos, etc., encuentran mejor su sitio en semejantes obras, que pasan ya de la simple calma de los dioses a la representación** de acciones, grupos, series de figuras, tal como éste debe ser el caso en los relieves, y pueden por tanto hacer mayor uso de distintivos y alusiones exteriormente múltiples. También en las ofrendas votivas, que consistían en obras de arte de toda índole —sobre todo estatuas—, en las estatuas de los vencedores olímpicos, pero principalmente en las monedas y

piedras talladas, tuvo el rico, creativo ingenio de la inventiva griega un amplio campo para aportar referencialidades simbólicas y de otro género, p. ej., a la localización de la ciudad, etc.

γ) Ahora bien, tales signos distintivos pertenecientes a la figura determinada misma y constitutivos de una parte integrante de la misma se han ya introducido más profundamente de la exterioridad en la individualidad de los dioses. Ha de contarse aquí la clase específica de atuendo, de armamento, de tocado, de atavío, etc., respecto a los cuales me contentaré sin embargo para la elucidación más precisa con unas cuantas citas de Winckelmann, de mirada muy aguda en la captación de tales diferencias. Entre los dioses particulares, ha de reconocerse a Zeus primordialmente por la clase de peinado, de modo que Winckelmann afirma (vol. IV, lib., 5, cap. 1, par. 29) que una cabeza podría ya determinarse como una cabeza jupiterina por los pelos de su frente o por su barba, aunque no se diera nada más. Pues «en la frente», dice Winckelmann (loe. cit., par. 31), «los cabellos se levantan hacia arriba y sus distintas divisiones caen de nuevo hacia abajo curvadas en un ceñido arco». Y este modo de representar** la cabellera estaba tan arraigado que se mantuvo en los hijos y nietos de Zeus. Así, p. ej., apenas puede distinguirse a este respecto la cabeza de Zeus de la de Esculapio, que tiene sin embargo otra barba, particularmente sobre el labio superior, donde está más en arco, mientras que en Júpiter «gira sobre el ángulo de la boca y se mezcla con la barba del mentón»[519]. Winckelmann sabe también distinguir la bella cabeza de una estatua de Neptuno en Villa Medici, luego en Florencia, de cabezas de Júpiter por la barba más crespa, así como más espesa sobre el labio superior, y por la cabellera más ensortijada. Palas, en todo diferente a Diana, lleva el cabello largo atado en la cabeza y luego colgante en

series de bucles debajo de la cinta, mientras que Diana lo lleva cardado hacia arriba por todos los lados y atado en la nuca con un nudo. La túnica oculta la parte posterior de la cabeza de Ceres, la cual, junto con las espigas, lleva además, como Juno, una diadema, «delante de la cual los cabellos», como observa Winckelmann (vol. IV, lib. 5; cap. 2, par. 10), «se levantan dispersos en una graciosa confusión, de modo que con ello quizás se aluda a su congoja por el rapto de su hija Proserpina». Ahora bien, la misma individualidad pasa también por otras exterioridades, tal como Palas, p. ej., ha de reconocerse por su yelmo y la determinada figura del mismo, por su clase de atuendo, etc.

b) Diferencias de edad, sexo y círculo de figuras

Pero, ahora bien, la individualidad verdaderamente viva, en la medida en que debe cincelarse en la escultura a través de la bella figura corpórea libre, no puede revelarse meramente mediante cosas secundarias tales como atributos, cabellera, armas y demás instrumentos, maza, tridente, fanega, etc., sino que debe penetrar tanto en la figura misma como también en su expresión. Ahora bien, en tal individualización fueron los artistas griegos tanto más sutiles y creativos cuanto que las figuras divinas tenían precisamente una base sustancial esencialmente idéntica, a partir de la cual, sin separarse de ella, debía elaborarse de tal modo la individualidad característica, que esta base permaneció en ella de todo punto viva y presente. Ha especialmente de admirarse en las mejores obras escultóricas antiguas la sutil atención con que los artistas cuidaron de armonizar con el todo cada uno de los más pequeños rasgos de la figura y de la expresión, una atención únicamente de la cual deriva esta armonía misma.

Si luego preguntamos por capitales diferencias generales que puedan hacerse valer como las más precisas bases para la particularización más determinada de las formas corpóreas y de la expresión de las mismas,

α) la primera es la diferencia entre figuras infantiles y juveniles, y las de mayor edad. Ya antes dije que en el auténtico ideal están expresados cada rasgo, cada una de las más singulares partes de la figura, y se evita absolutamente tanto lo rectilíneo que se pueda así prolongar, las superficies abstractamente planas, como lo circular, lo intelectivamente redondo, y en cambio se desarrolla del modo más bello la viva multiplicidad de líneas y formas en la matización enlazante de sus transiciones. Ahora bien, en la infancia y la juventud los límites de las formas fluctúan entre sí de un modo más imperceptible, y transcurren tan suavemente que, como dice Winckelmann (*Obras*, vol. VII, pág. 78), pueden compararse a la superficie de un mar no agitado por los vientos, del cual, aunque está en constante movimiento, se dice que está en calma. A una edad más avanzada, en cambio, las diferenciaciones aparecen más marcadas y deben elaborarse en una característica más determinada. Por eso complacen también más a primera vista figuras masculinas excelentes, porque todo es más expresivo y tanto más rápidamente aprendemos a admirar el conocimiento, la sabiduría y la destreza del artista. Pues, debido a su molicie y al menor número de diferencias, las figuras juveniles parecen más fáciles. Pero en realidad sucede lo contrario. Pues en la medida en que «la conformación de sus partes entre el crecimiento y la perfección es dejada por así decir indeterminada» (Winckelmann, *Obras*, vol. VII, pág. 80), las articulaciones, los huesos, los tendones, los músculos deben ciertamente ser más tiernos y delicados, pero igualmente indicados. El arte antiguo celebra precisamente su triunfo en

esto, en el hecho de que, también en las figuras más delicadas, todas las partes y su determinada organización son observables cada vez en matices casi imperceptibles de entrantes y salientes, de un modo por el que el saber y el virtuosismo de un artista sólo se le revelan a un observador rigurosamente avizor, atento. Si, p. ej., en una delicada figura masculina, como el joven Apolo, no estuviese indicada efectivamente y a fondo toda la estructura del cuerpo humano con perfecta aunque medio oculta penetración, los miembros aparecerían, sí, redondos y plenos, pero al mismo tiempo fláccidos y sin expresión ni multiplicidad, de modo que difícilmente podría complacer el todo. Como ejemplo palmario de la diferencia entes los cuerpos jóvenes y uno masculino de edad, más avanzada han de citarse los hijos y el padre del grupo del Laocoonte.

Pero en conjunto, en la representación** de sus ideales divinos en obras escultóricas los griegos preferían la edad todavía juvenil, y ni siquiera en las cabezas y estatuas de Júpiter o de Neptuno había signo alguno de vejez.

β) Una segunda, más importante diferencia afecta al *sexo* con que la figura es representada**, la diferencia entre formas masculinas y femeninas. En general de las últimas puede decirse lo mismo que ya brevemente indiqué antes sobre la edad juvenil en contraposición a la más avanzada. Las formas femeninas son más delicadas, más tiernas, los tendones y los músculos, aunque no pueden faltar, están menos acentuados, las transiciones son más fluidas, más suaves, pero sumamente matizadas y múltiples en la diversidad de la expresión de la apacible seriedad, del poder y la majestad más severos, hasta el más tierno encanto y gracia de la seducción amorosa. La misma riqueza de formas se encuentra en las figuras masculinas, a las que se añade además la expresión de la fortaleza corporal desarrollada y del coraje. Pero la serenidad

del goce permanece común a todas, una alegría y dichosa indiferencia que está más allá de todo lo particular se asocia al mismo tiempo con un apacible rastro de tristeza, con esa sonrisa entre lágrimas a medio camino entre el sonreír y el llorar.

Pero no puede en absoluto trazarse aquí un límite estricto entre el carácter masculino y el femenino, pues las figuras divinas más juveniles de Baco y Apolo llegan a menudo a la delicadeza y blandura de formas femeninas, hasta rasgos singulares de la organización femenina, y hay incluso representaciones** de Hércules en las que éste aparece conformado tan melindrosamente, que se lo ha confundido con Yole, su amada. Los antiguos han además representado** expresamente no sólo esta transición, sino incluso la unión de formas masculinas y femeninas en los hermafroditas.

γ) *En tercer lugar*, surge finalmente la pregunta por las principales diferencias que entran en la figura escultórica por el hecho de que ésta pertenezca a uno de los ámbitos determinados que constituyen el contenido de la concepción ideal del mundo, apropiada para la escultura.

Las formas orgánicas de que la escultura puede en general servirse en su plástica son las formas por una parte de lo humano y por otra de lo animal. Respecto a lo *animal*, ya hemos visto que sólo puede aparecer en el apogeo del arte más riguroso como atributo junto a la figura divina, tal como, p. ej., junto a la Diana cazadora encontramos una cierva y junto a Zeus el águila. Cuéntanse aquí igualmente la pantera, los grifos y formaciones similares. Pero, ahora bien, aparte de los atributos propiamente dichos, las formas animales alcanzan validez ora mezcladas con la humana, ora también autónoma. Pero el círculo de tales representaciones** es limitado. Aparte de las formas de macho cabrío, está sobre

todo el caballo, cuya belleza y fogosa vitalidad se abre paso en el arte plástico, sea en unión con la conformación humana o en su completa figura libre. Pues el caballo está ya estrechamente relacionado con el coraje, la valentía y la aptitud del heroísmo humano y de la belleza heroica, mientras que otros animales, como, p. ej., el león abatido por Hércules, el jabalí por Meleagro, son el objeto de estas proezas heroicas y tienen por tanto derecho a entrar en el ámbito de la representación**, aunque ésta se amplíe a grupos, y en relieves a situaciones y acciones más movidas.

En la medida en que en forma y expresión es captado como ideal puro, lo *humano* ofrece por su parte la figura adecuada para lo divino que en cuanto todavía ligado a lo sensible, no es capaz de converger en la unidad de *un* dios y sólo puede exponerse a través de un *círculo* de conformaciones divinas. Pero, a la inversa, igualmente lo humano, tanto según su contenido como según su expresión, se queda en el ámbito de la individualidad humana como tal, aunque ésta por otra parte es puesta en afinidad y unión tan pronto con lo divino como con lo animal.

Aquí tiene la escultura los siguientes ámbitos, de los que puede extraer su contenido para la configuración. Ya varias veces he mencionado como el centro esencial el círculo de los *dioses particulares*. Su diferencia de los hombres consiste primordialmente en el hecho de que, así como respecto a su expresión aparecen, más allá de la finitud de la preocupación y de la consuntiva pasión, recogidos en sí en dichosa calma y eterna juventud, ahora las formas corpóreas no están tampoco sólo purificadas de la particularidad finita de lo humano, sino que también, sin perder en vitalidad, sin embargo apartan de sí todo lo que alude a la urgencia y precariedad de lo sensiblemente vivo. Un tema interesante, p. ej., es el de la madre que amamanta a su hijo; pero las diosas

griegas son siempre representadas** sin hijos. Según el mito, Juno rechaza al joven Hércules y da con ello lugar al nacimiento de la Vía Láctea; para la concepción antigua era demasiado vulgar asociar un hijo a la mayestática esposa de Zeus. Ni siquiera Afrodita aparece en la escultura como madre; Amor está ciertamente en su entorno, pero no en la relación de hijo. Análogamente, a Júpiter se le da como nodriza una cabra, y Rómulo y Remo son amamantados por una loba. Entre las imágenes egipcias e hindúes hay en cambio muchas todavía en que dioses reciben de diosas la leche materna. En las diosas griegas prevalece la virginidad de la figura, que mínimamente deja aparecer la determinación natural de la mujer.

Esto constituye una importante oposición entre el arte clásico y el romántico, en el que el amor materno constituye uno de los temas capitales. De los dioses como tales la escultura pasa luego a los héroes y a aquellas figuras que, como los centauros, los faunos y los sátiros, son mezclas de hombres y animales.

Los *héroes* están separados de los dioses sólo por muy sutiles diferencias e igualmente elevados más allá de lo meramente humano en el ser-ahí habitual de esto. Winckelmann dice, p. ej. (vol. IV, pág. 105), de un Batto[520] en monedas de Cirene que podría ser, por una singular mirada de refinado placer, una reproducción de Baco y, por un rasgo de grandeza divina, de Apolo. Pero aquí, donde lo que importa es representar** el poder de la voluntad y la fuerza corpórea, las formas humanas llegan a lo magno particularmente en ciertas partes; en los músculos los artistas ponían una acción y una tensión prontas, y en acciones enérgicas ponían en movimiento todos los resortes compulsivos de la naturaleza. Pero puesto que en el mismo

héroe se da toda una serie de circunstancias diferentes, incluso contrapuestas, también aquí se aproximan a su vez con frecuencia las formas masculinas a las femeninas. Así, p. ej., en Aquiles en su primera aparición entre las hijas de Licomedes. No se presenta aquí con la heroica fortaleza que despliega ante Troya, sino con vestidos de mujer y un encanto en la figura que hace casi dudoso el sexo. Tampoco a Hércules se le representa** siempre con la seriedad y la fuerza con que realizó aquellos arduos trabajos, sino tal como sirve a Onfalia, así como en la calma de la apoteosis y en general en las más múltiples situaciones. En otros respectos, los héroes tienen a menudo la mayor afinidad a su vez con las figuras de los dioses mismos, Aquiles, p. ej., con Marte, y es por tanto cuestión del más profundo estudio reconocer el significado determinado de una estatua a partir de la caracterización enteramente privada de otros atributos. Sin embargo, expertos entendidos en arte saben deducir al punto el carácter y la forma de toda la figura y completar lo que falta incluso a partir de pedazos singulares, lo que a su vez enseña a admirar el sutil sentido y la consecuencia de la individualización en el arte griego, cuyos maestros sabían conservar y ejecutar hasta la mínima parte adecuadamente al carácter del todo.

Por lo que a los *sátiros* y *faunos* respecta, se ha transferido a su ámbito lo que permanece excluido del excelso ideal de los dioses, la necesidad humana, la alegría de vivir, el goce sensual, la satisfacción de los apetitos y más cosas por el estilo. Pero particularmente los sátiros y faunos jóvenes de los antiguos están representados** en su mayor parte con tal belleza de la figura que, como afirma Winckelmann (vol. IV, pág. 78), «cada una de sus figuras, excluida la cabeza, podría ser confundida con un Apolo, especialmente con aquel llamado Sauroktonos[521] y que tiene la posición de las piernas parecida a la de los faunos». Los faunos y sátiros son

reconocibles en la cabeza por las orejas puntiagudas, los cabellos erizados y los pequeños cuernecillos.

Un *segundo* círculo incluye lo *humano* como *tal*. Forma parte de esto particularmente la belleza humana de la figura, tal como se revela en su desarrollada fuerza y destreza en los torneos; luchadores, discóbolos, etc., constituyen por tanto un tema capital. En tales producciones la escultura se aproxima entonces ya a lo más retratista, en lo que los antiguos mismos supieron mantener sin embargo el principio de la escultura, incluso allí donde representaban** individuos efectivamente reales, como ya hemos visto.

La *última* esfera tocada finalmente por la escultura es la representación** de *figuras animales* como tales, particularmente leones, perros, etc. También en este campo supieron los antiguos hacer valer el principio de la escultura, aprehender y vivificar individualmente lo sustancial de la figura, y en ello alcanzaron tal perfección que la vaca de Mirón[522], p. ej., ha llegado a ser más famosa incluso que sus demás obras. Goethe la ha descrito con mucha gracia en *Arte y antigüedad* (vol. II, fase. 1) y ha llamado especialmente la atención sobre el hecho de que, como ya más arriba vimos, tal función animal como la de amamantar aquí sólo aparece en el campo de lo animal. Desecha todas las ocurrencias de los poetas en epigramas antiguos y, con gran sentido, sólo considera la ingenuidad de la concepción, de la que surge la imagen más familiar.

c) Representación** de los dioses singulares

Como conclusión de este capítulo tenemos ahora que mencionar todavía algo más preciso de los individuos *singulares* como cuyo carácter y vitalidad se elaboran las

diferencias más arribas citadas, principalmente de la representación** de los dioses.

α) Como en general, también respecto a los dioses espirituales de la escultura podría ciertamente quererse hacer valer la opinión de que la espiritualidad es propiamente hablando la liberación de la individualidad, y así también los ideales, cuanto más ideales y excelsos, tanto menos diferenciados deberían resultar unos de otros en cuanto individuos; pero la tarea de la escultura portentosamente resuelta por los griegos consistía a este respecto precisamente en tener que conservarles a los dioses, pese a su universalidad e idealidad, no obstante, individualidad y diferenciabilidad, por más que en determinadas esferas se patentice por supuesto el esfuerzo por superar los límites fijos y por representar** las formas particulares también en su transición. Ahora bien, si además se toma la individualidad de tal modo que de ciertas deidades fueran propios determinados rasgos[523] por así decir como trazos de un retrato[524], parece con ello aparecer y dañar al arte un tipo fijo en lugar de una producción viva. Pero tampoco es este el caso. Por el contrario, cuanto más sutil era la invención en la individualización y la vitalidad, tanto más subyacía a la misma un tipo sustancial.

β) Más aún, por lo que a los dioses singulares mismos respecta, al punto se le ocurre a uno que sobre todos estos ideales está un individuo como su soberano. Esta dignidad y majestad se las confirió sobre todo Fidias a la figura y la expresión de *Zeus*, pero al mismo tiempo el padre de los dioses y de los hombres es presentado con una mirada serena, indulgente en dulzura entronizada, en edad viril, no con los mofletes de la juventud, sin no obstante rayar a la inversa en ninguna dureza de la forma o alusión a la decrepitud y la

vejez. Los más afines a Júpiter en figura y expresión son sus hermanos *Neptuno* y *Plutón*, cuyas interesantes estatuas en Dresde resultan sin embargo distintas pese a toda la peculiaridad[525], Zeus con la dulzura de la majestad, Neptuno más silvestre, Plutón, con quien coincide el Serapis de los egipcios, más sombrío, más tenebroso.

Más esencialmente diferentes de Júpiter resultan *Baco* y *Apolo, Marte* y *Mercurio*; aquéllos[526] en la juvenil belleza y delicadeza de las formas, éstos[527] más viriles, aunque imberbes; Mercurio más fornido, más esbelto, con rasgos faciales particularmente finos; Marte no como Hércules en la fortaleza de los músculos y de las restantes formas, sino como héroe juvenil, bello en conformación ideal.

De las diosas sólo quiero hacer mención de *Juno*, Palas, Diana y Venus.

Como Zeus entre las deidades masculinas, así tiene *Juno* entre las femeninas la suprema majestad en su figura y en la expresión de ésta; los grandes ojos arqueados en óvalo son orgullosos e imperativos, lo mismo que la boca, que, particularmente vista de perfil, la hace al punto reconocible. En conjunto da la impresión de «una reina que quiere gobernar, ser venerada y despertar amor» (Winckelmann, *Obras*, vol. IV, pág. 116).

Palas en cambio tiene la expresión de una virginidad y una castidad más severas; lejos de ella la delicadeza, el amor y cualquier clase de debilidad femenina, los ojos menos abiertos que los de Juno, mesuradamente arqueados y un poco hundidos en apacible meditación, como la cabeza, que no se yergue orgullosamente como en la esposa de Zeus, aunque está armada con un yelmo.

La misma virginidad de la figura modela a *Diana*, pero está dotada de mayor encanto, es más ligera, más esbelta, aunque

sin certeza de sí y gozo de su gracia. No está ahí en apacible contemplación, sino que la mayoría de las veces se la representa* avanzando decidida, lanzándose hacia adelante, con ojos que miran de frente a lo lejos.

Venus por último, la diosa de la belleza como tal, fue, junto con las Gracias y las Horas, la única representada** desnuda por los griegos, aunque no por todos los artistas. En ella tiene la desnudez una importantísima razón de ser, pues tiene como expresión principal la belleza sensible y su triunfo, en general la gracia, el atractivo, la delicadeza moderados y elevados por el espíritu. Sus ojos, aunque deben ser más serios y sublimes, son más pequeños que los de Palas y Juno, no en longitud, sino un poco más estrechos por abajo, con un párpado inferior algo levantado, con lo que se expresa del modo más bello la languidez incitante al amor. Pero en la expresión, como en la figura, es diferente, ora más seria, más fuerte, ora más tierna y delicada, ora de edad más madura, ora más juvenil. Tal como Winckelmann, p. ej. (Obras, vol. IV, pág. 112), compara la Venus de Medici con una rosa que tras una hermosa aurora se abre al despuntar el sol. La Venus Urania se distinguía en cambio por una diadema idéntica a la de Juno y que lleva también la Venus Victrix.

γ) Ahora bien, la invención de esta individualidad plástica, toda cuya expresión es completamente operada por la abstracción de la mera forma, no fue autóctona con la misma medida de perfección sin par más que entre los griegos, y tiene su fundamento en la religión misma. Una religión más espiritual puede contentarse con contemplación y devoción internas, de modo que para ella las obras escultóricas valen más sólo como lujo y derroche; pero una tan sensiblemente intuitiva como la griega debe producir continuamente, pues para ella esta creación e invención artística es una actividad y una satisfacción ellas mismas religiosas, y para el pueblo la

visión de tales obras no una mera contemplación, sino que ella misma forma parte de la religión y de la vida. En general los griegos lo hacían todo para lo público y lo universal en que cada cual hallaba su goce, su orgullo, su honor. Ahora bien, en esta publicidad el arte de los griegos no es meramente un adorno, sino una urgencia vital que ha de satisfacerse necesariamente, análogamente a la pintura en su época de esplendor entre los venecianos. Únicamente así podemos explicarnos, ante las dificultades de la escultura, la inmensa cantidad de columnas estatuarias, esos bosques de estatuas de toda índole que por millares se hallaban en *una* ciudad, en Elide, en Atenas, en Corinto e incluso en cualquier ciudad menor, e igualmente en gran número en la Magna Grecia y en las islas.

3. Las distintas clases de representación** y de material, y las fases del desarrollo histórico de la escultura

Hasta ahora en nuestro examen hemos considerado, en primer lugar, las determinaciones *generales* a partir de las cuales podíamos desarrollar el contenido más adecuado a la escultura y la forma correspondiente al mismo. Como este contenido encontramos el ideal clásico, de modo que, *en segundo lugar*, tuvimos que establecer el modo y manera en que la escultura es de entre las artes particulares la más apropiada para configurar el ideal. Ahora bien, puesto que el ideal ha de captarse esencialmente sólo como *individualidad*, no sólo la intuición artística interna se despliega en un círculo de figuras ideales, sino que también el modo externo de representación** y la ejecución en obras de arte dadas se escinde en *géneros particulares* de escultura. A este respecto ahora nos resta todavía hablar de los siguientes puntos de vista:

en primer lugar, del modo de representación** que, en la medida en que procede a la ejecución efectivamente real, conforma estatuas singulares o grupos, hasta que finalmente da ya en el relieve la transición al principio de la pintura;

en segundo lugar, el material externo en que devienen reales estas diferencias;

en tercer lugar, las fases del desarrollo histórico dentro de las obras de arte consumadas en los distintos géneros y materiales.

*1. Modos de representación*** *de la escultura*

Así como hicimos una distinción esencial entre arquitectura autónoma e instrumental, así podemos ahora establecer también una diferencia análoga entre obras escultóricas que están ahí autónomamente para sí y que más bien sirven para la ornamentación de espacios arquitectónicos. Para las primeras el entorno es un local él mismo dispuesto por el arte, mientras que en las otras la referencia a la obra arquitectónica cuyo adorno constituye resulta lo esencial y determina no sólo la forma, sino, en grandísima parte, también el contenido de la obra escultórica. *Grosso modo* y en conjunto, podemos a este respecto decir que las estatuas singulares están ahí por sí mismas, mientras que los grupos y más aún los relieves comienzan a perder esta autonomía y son empleados por la arquitectura para los fines de este arte.

a) La estatua singular

Por lo que a la estatua singular se refiere, su tarea originaria es la auténtica tarea de la escultura en general, la erección de imágenes en templos, donde eran colocadas en el atrio, en el cual todo el entorno se refería a ellas.

α) Permanece aquí la escultura en su pureza más adecuada,

pues ejecuta la figura divina sin situación, en bella, simple, inactiva calma, o bien libre, incólume, sin acción ni complicación determinadas, como ya varias veces he descrito, en situaciones cándidas.

β) El primer escape de la figura a esta severa majestad o dichoso ensimismamiento consiste en el hecho de que toda la postura indica el comienzo o el final de la acción, sin que ello perturbe la calma divina y la figura sea representada** en conflicto y lucha. De esta índole son los famosos Venus de Medici y Apolo de Belvedere. En tiempos de Lessing y Winckelmann se tributó una ilimitada admiración a estas estatuas como los ideales supremos del arte; ahora, desde que se han conocido obras más profundas en la expresión y más vivas y hondas en las formas, han perdido algo de valor, y se las sitúa en una época ya más tardía, en la que el primor de la elaboración tiene ya a la vista lo complaciente y agradable, y no persiste en el auténtico estilo severo. Un viajero inglés llega al extremo de llamar (*Morning Chronicle* del 26 de julio de 1825) al Apolo lisa y llanamente un petimetre de teatro («a theatrical coxcomb»), y a la Venus le concede ciertamente gran ternura, dulzura, simetría y gracia tímida, pero sólo una impecable carencia de espíritu, una perfección negativa y «a good deal of insipidity». El abandono progresivo de esa severa calma y santidad podemos concebirlo como sigue. La escultura es en efecto el arte de la majestuosa seriedad, pero esta majestuosa seriedad de los dioses, puesto que éstos no son abstracciones sino configuraciones individuales, comporta igualmente la serenidad absoluta y con ello el reflejo de lo efectivamente real y lo finito en que la serenidad de los dioses no expresa el sentimiento de estar-volcado en tal contenido finito, sino el sentimiento de reconciliación, de libertad espiritual y de estar-consigo.

γ) Por eso el arte griego se imbuyó de toda la severidad del

espíritu griego, y encontró placer, alegría y ocupación en un número infinito de situaciones sumamente gratas. Pues, una vez emergida de las rígidas abstracciones del representar** a la estimación de la individualidad viva que todo lo reúne en sí, se entusiasmó por lo vivo y sereno, y los artistas se lanzaron entonces a una multiplicidad de representaciones** que sin embargo no se desviaron hacia lo penoso, horripilante, retorcido y atormentador, sino que se mantuvieron en los límites de una anodina humanidad. Muchas obras escultóricas de suprema excelencia produjeron los antiguos por este lado. De los muchos temas mitológicos de naturaleza graciosa, pero enteramente pura, serena, sólo quiero citar los juegos de Amor, que ya se aproximan más a la humanidad habitual, así como otros en los que la vitalidad de la representación** es el interés principal, y el valerse y la ocupación con tales materiales constituyen la serenidad y anodinidad misma. En esta esfera, p. ej., el jugador de dados y el doríforo de Policleto fueron tan apreciados como su Hera de Argos; de pareja fama disfrutaron el discóbolo y el corredor[528] de Mirón; más aún, cuán estimado y elogiado no es el muchacho sentado que se extrae una espina del talón, y, en gran parte de nombre, se conocen otras representaciones** de análogo contenido. Son éstos momentos fiel trasunto de la naturaleza que pasan fugaces, pero que aquí aparecen fijados por el escultor.

b) Los grupos

De tales inicios de orientación hacia fuera, la escultura pasa luego a la representación** de situaciones más movidas, conflictos y acciones, y por tanto a *grupos*. Pues con la acción más determinada aparece la vitalidad más concreta, la cual se

desdobla en oposiciones, reacciones y por tanto también en relaciones esenciales de varias figuras y el entrelazamiento de las mismas.

α) También aquí lo primero son sin embargo meras apacibles yuxtaposiciones, como, p. ej., los dos colosales domadores de caballos que hay en el Monte Cavallo[529] de Roma y alusivos a Cástor y Pólux. Una de las estatuas se atribuye a Fidias, la otra a Praxiteles, sin pruebas contundentes, aunque la elevada excelencia de la concepción y la al mismo tiempo elegante profundidad de la ejecución justifican nombres de tanto peso. No son estos más que grupos libres que todavía no expresan ninguna acción o consecuencia de la misma propiamente dichas, y son enteramente apropiados para la representación** escultórica y la exhibición pública ante el Partenón, donde originariamente debían de estar.

β) Pero, ahora bien, en los grupos la escultura procede igualmente, *en segundo lugar*, a la representación** de situaciones que tienen como contenido conflictos, acciones discordantes, dolor, etc. Aquí podemos de nuevo celebrar el auténtico sentido artístico de los griegos, que no erige autónomamente para sí semejantes grupos, sino que los puso en estrecha relación con la arquitectura, pues en ellos la escultura comienza a abandonar su dominio peculiar y por tanto autónomo, de modo que servían para la ornamentación de espacios arquitectónicos. La imagen del templo como estatua singular estaba en pacífica calma y santidad en la estancia interior, construida por mor de esta obra escultórica; el frontispicio externo en cambio era adornado con grupos que representaban** determinadas acciones del dios y por consiguiente podían ser elaborados con una vitalidad más movida. De esta índole es el famoso grupo de las Nióbides[530].

La forma general para el ordenamiento la da aquí el espacio para el que estaba destinado. La figura principal estaba en el centro y podía ser la mayor, la más conspicua; las demás, en los ángulos agudos laterales del frontón, habían menester otras posturas, incluida la yacente.

De otras obras célebres sólo quiero hacer todavía mención del grupo de Laocoonte. Éste ha sido desde hace cuarenta o cincuenta años objeto de muchas investigaciones y profusos comentarios. Fue particularmente considerado como una circunstancia importante si Virgilio hizo su descripción de esta escena según la obra escultórica o el artista su obra según la descripción de Virgilio[531], más aún, si Laocoonte grita y si en general conviene en escultura querer expresar un grito, y otras cosas por el estilo. Antes se daban vueltas en torno a estas cuestiones de importancia psicológica porque todavía no habían penetrado el estímulo de Winckelmann ni el auténtico sentido artístico, y los eruditos de gabinete están inclinados por otra parte a tales discusiones porque a menudo les falta tanto la oportunidad de ver obras de arte efectivamente reales como la capacidad de comprenderlas al verlas. Lo más esencial que en este grupo hay que considerar es el hecho de que, pese al intenso dolor, a la gran verdad, a la contracción espasmódica del cuerpo, a la tensión de todos los músculos, se ha conservado sin embargo la nobleza de la belleza y ni del modo más remoto se ha incurrido en la mueca, la distorsión y la contorsión. Pero, pese a ello, toda la obra pertenece sin duda, por el espíritu del tema, la artificiosidad del ordenamiento, la inteligencia de la disposición y el modo de ejecución, a una época tardía que tiende ya a ir más allá de la simple belleza y vitalidad mediante un afectado realce de los conocimientos de la estructura y de la musculatura del cuerpo humano, y que trata de complacer mediante una elegancia demasiado refinada en la ejecución. Aquí se ha dado ya el

paso de la ingenuidad y grandeza del arte a la manera.

γ) Ahora bien, obras escultóricas pueden instalarse en los más diversos lugares: ante entradas a salas columnarias, en vestíbulos, en rampas de escaleras, en hornacinas, etc., y, precisamente por esta multiplicidad de lugares y de determinación arquitectónica, que por su parte tiene a su vez plural referencia a circunstancias y relaciones humanas, se alteran infinitamente el contenido y el tema de las obras artísticas, que en los grupos pueden aproximarse todavía más a lo humano. Pero siempre es algo inconveniente colocar tales grupos más dinámicos y de varias figuras en la cima de los edificios al aire libre sin trasfondo, aunque no tengan por tema ningún conflicto. Pues el cielo tan pronto es gris como azul y deslumbrantemente claro, de modo que no pueden verse con precisión los contornos de las figuras. Pero estos contornos, las siluetas, son primordiales, pues son lo principal propiamente dicho que se reconoce y lo único que hace inteligible lo demás. Pues en un grupo muchas partes de las figuras están las unas frente a las otras, los brazos, p. ej., ante el tronco, así como la pierna de una figura delante de la otra. Ya por esto se hace desde lejos confuso e ininteligible el contorno de tales partes o mucho menos claro que el contorno de las partes que están enteramente libres. Basta representarse* un grupo dibujado en papel para ver que unos miembros de la figura están trazados fuerte y nítidamente, mientras que otros sólo son oscuros y están indicados imprecisamente. El mismo efecto produce una estatua y más aún grupos que no tengan más trasfondo que el aire: no se ve en tal caso más que una silueta nítidamente recortada en cuyo interior sólo resultan reconocibles indicaciones más tenues.

Ésta es la razón de que la Victoria sobre la Puerta de Brandenburgo de Berlín[532], p. ej., no sólo sea de bello efecto

por su simplicidad y quietud, sino que sea también reconocible con precisión en lo que a las figuras singulares se refiere. Los caballos están separados entre sí sin ocultarse unos a otros, e igualmente la figura de la Victoria se eleva bastante por encima de ellos. El Apolo de Tieck[533] en cambio, en su carro tirado por grifos[534], aparece menos excelente sobre el teatro[535], no obstante lo artísticamente correctos que puedan ser toda la concepción y el trabajo. Por cortesía de un amigo vi las figuras en el taller; cabía esperar un efecto magnífico, pero tal como están ahora en lo alto, demasiado del contorno de una figura cae sobre la otra en la que aquél tiene su trasfondo, y presenta una silueta tanto menos libre, clara, cuanto que a las figuras en conjunto les falta sencillez. Los grifos, que por otro lado no están ahí tan altos y libres como los caballos[536] debido a sus patas más cortas, tienen además alas, y Apolo su penacho y la lira en el brazo. Todo esto es excesivo para el sitio y no hace sino contribuir a la falta de claridad de los contornos.

c) El relieve

Finalmente, el último modo de representación** a través del cual la escultura da un paso significativo hacia el principio de la pintura es el *relieve*; primero el altorrelieve, luego el bajorrelieve. La condición aquí es la superficie, de modo que las figuras están sobre uno y el mismo plano y comienza a desaparecer progresivamente la totalidad espacial de la figura de que parte la escultura. Pero, ahora bien, el relieve antiguo todavía no se aproxima tanto a la pintura que proceda a diferencias perspectivistas entre primer y segundo planos, sino que se atiene a la superficie como tal, sin hacer, mediante el arte de la reducción, que los diferentes objetos avancen y

retrocedan en diferencias espaciales. Se prefieren por tanto las figuras de perfil y se las pone una junto a otra sobre la misma superficie. Pero con esta simplicidad no pueden, pues, tomarse como contenido acciones muy complicadas, sino acciones que ya en la realidad efectiva se producen más bien en una y la misma línea: procesiones, cortejos sacrificiales y cosas por el estilo, desfiles de vencedores olímpicos, etc.

Sin embargo, el relieve tiene la máxima variedad, en cuanto que no sólo cubre y adorna los frisos y las paredes de los templos, sino que también decora los utensilios, vasos para los sacrificios, los presentes votivos, las copas, las ánforas, las urnas, las lámparas, etc., adorna sitiales, trípodes, y se hermana con artes artesanales afines. Aquí es primordialmente el ingenio el que se difunde por las más diversas configuraciones y combinaciones, sin poder ya mantener el fin propiamente dicho de la escultura autónoma.

2. Material de la escultura

Puesto que, a través de la individualidad, que constituye el principio fundamental de la escultura, hemos pasado en general a la particularización, tanto de las esferas de lo divino, de lo humano y de la naturaleza, de las que extrae sus objetos la plástica, como del modo de representación** en estatuas singulares, grupos y relieves, tenemos ahora que buscar la misma variedad de la particularización también en el *material* del que puede servirse el artista para sus representaciones**. Pues tal o cual clase de contenido y de modo de aprehensión está más próxima a tal o cual clase de material sensible y tiene una íntima inclinación y concordancia con el mismo.

Como observación general, aquí sólo quiero citar que los

antiguos, así como fueron insuperables en la invención, asimismo suscitan nuestra admiración por el asombroso desarrollo y destreza en la ejecución técnica. Ambos aspectos son igualmente difíciles en la escultura, pues sus medios de representación** carecen de la multilateralidad interna de que disponen las demás artes. La arquitectura es ciertamente más pobre todavía, pero tampoco tiene la tarea de hacer presente el espíritu en su vitalidad o lo naturalmente vivo en la materia para sí inorgánica. Esta desarrollada destreza en el tratamiento enteramente perfecto del material reside sin embargo en el concepto del ideal mismo, pues éste tiene como principio una penetración total en lo sensible y la fusión de lo interno con su ser-ahí externo. El mismo principio se hace por tanto valer también allá donde el ideal logra ejecución y realidad efectiva. No podemos a este respecto asombrarnos cuando se afirma que en las épocas de gran habilidad artística los artistas trabajaban sus obras marmóreas o bien sin modelos en barro, o bien, cuando los tenían, lograban sus obras mucho más libre y espontáneamente «de lo que sucede en nuestros días, en que, estrictamente considerado, sólo se producen copias en mármol según los originales previamente trabajados en barro, llamados modelos» (Winckelmann, *Obras*, vol. V, pág. 389, nota). Los artistas antiguos conservaban con ello la viva inspiración que siempre se pierde más o menos con repeticiones y copias, aunque no puede negarse que aquí y allá, incluso en obras artísticas famosas, se producen partes singulares defectuosas, como, p. ej., ojos de distintos tamaños, orejas una más alta o más baja que la otra, pies de desigual longitud y cosas por el estilo. No siempre se atenían a la más rigurosa exactitud en tales cosas, como suele hacer la mediocridad de la producción y del enjuiciamiento artístico habituales pero que se tiene por muy profunda, la cual no tiene otro mérito.

a) Madera

Entre los distintos materiales en que los escultores labraron imágenes divinas, uno de los más antiguos es la *madera*. Un bastón, un palo sobre cuyo extremo superior se ponía una cabeza, constituyó el comienzo. Muchas de las imágenes más primitivas de los templos son de madera, pero este material seguía todavía usándose en tiempos de Fidias. Así, p. ej., la colosal Minerva de Fidias en Platea constaba de madera dorada, cabezas, manos y pies de mármol (Meyer, *Historia de las artes plásticas entre los griegos…*, vol. I, págs. 60 ss.), y también Mirón realizó todavía una Hécate de madera (Pausanias, *Descripción de Grecia*, II, 30) con sólo un rostro y un tronco[537], y ciertamente en Egina, donde más se veneraba a Hécate y donde anualmente se celebraba en su honor una fiesta que, como afirmaban los eginetas, les había sido instituida por el tracio Orfeo[538].

Pero en conjunto la madera, cuando no está recubierta de oro o de otro modo, debido a las fibras propias tanto como al trazado de estas fibras, parece contraria a lo grandioso y adecuarse más a trabajos menores, para los que fue frecuentemente empleada en la Edad Media y aún hoy es utilizada.

b) Marfil, oro, bronce, mármol

Como el otro principalísimo material ha además de mencionarse el *marfil* combinado con el *oro*, el *bronce fundido* y el *mármol*.

α) Como es sabido, Fidias empleó marfil y oro para sus obras maestras como, p. ej., el Zeus olímpico y, también en la acrópolis de Atenas, para la colosal Palas famosa que llevaba

en la mano una Victoria ella misma de tamaño superior al natural[539]. Las partes desnudas del cuerpo estaban hechas de láminas de marfil, la túnica y el manto de oro laminado que podía quitarse. Esta manera de trabajar en marfil amarillento y oro procede de la época en que las estatuas eran coloreadas, una clase de representación** que se superó progresivamente en la monocromía del bronce o del mármol. El marfil es un material muy limpio, liso, sin la rugosidad del mármol, y además costoso; pues lo costoso de sus estatuas divinas importaba igualmente a los atenienses. La Palas de Platea sólo tenía una capa de oro, pero la de Atenas era de metal macizo. Las estatuas debían ser al mismo tiempo colosales y ricas. Quatremére de Quincy[540] ha escrito una obra maestra sobre estas obras, sobre la toréutica de los antiguos. Toréutica —τορεύειν, τόρευμα— debería propiamente hablando emplearse para grabar en metal, burilar, entallar figuras en relieve, como, p. ej., en piedras talladas, pero τόρευμα se aplica para designar trabajos en metal de total o parcial relieve, los cuales se obtienen mediante moldeado o fusión, no mediante grabado o burilado, luego también impropiamente para figuras en relieve sobre vasijas de loza y más generalmente por último para imaginería en bronce en general. Ahora bien, Quatremére ha investigado particularmente también el aspecto técnico de la ejecución y calculado lo grandes que debían cortarse las láminas de los colmillos de los elefantes y cuántas se empleaban según las colosales dimensiones de las figuras, etc. Pero por otro lado se ha ocupado igualmente de reconstruir según las indicaciones de los antiguos[541] un diseño de la figura sedante de Júpiter y particularmente del gran trono con los artísticos bajorrelieves, y así dar idea en todos los respectos de la suntuosidad y perfección de la obra.

En la Edad Media el marfil se empleó principalmente para obras menores de la más diversa índole: Cristo en la cruz, María, etc.; además en vasos para beber con representaciones** de caza y otras escenas, donde el marfil, por su bruñido y dureza, tiene muchas ventajas sobre la madera.

β) Pero el material más apreciado y con mucho el más difundido entre los antiguos fue el *bronce*, en cuya fundición supieron llegar a la suprema maestría. Sobre todo en época de Mirón y Policleto fue generalmente usado para estatuas divinas y otras clases de obras escultóricas. El color más oscuro, más indeterminado, el brillo, el bruñido del bronce en general no tienen todavía la abstracción del mármol blanco, pero son, por así decir, más cálidos. El bronce del que se servían los antiguos era en parte oro y plata, en parte cobre, en diversas mezclas. Así, p. ej., el llamado bronce corintio es una mezcla propia que surgió durante el incendio de Corinto de la inaudita riqueza de esta ciudad en estatuas y enseres de bronce. Mummius[542] hizo trasladar muchas estatuas a barcos, y el buen hombre, que en mucho tenía este tesoro, preocupado por llevarlo seguro a Roma, lo encomendó a los marineros bajo la amenaza del castigo de que deberían volver a hacer estatuas idénticas si las perdían.

Ahora bien, los antiguos alcanzaron una increíble maestría que les posibilitaba fundir tan firme como fino. Esto puede ciertamente considerarse como algo meramente técnico que no tiene nada que ver con lo propiamente hablando artístico; pero cada artista trabaja en un material sensible y es prerrogativa del genio apoderarse por completo de este material, de modo que la destreza y habilidad en lo técnico y artesanal constituye un aspecto del genio mismo. Con este virtuosismo en la fundición una obra escultórica tal venía a

resultar más barata y podía ser llevada a cabo más rápidamente que el cincelado de estatuas marmóreas. Una segunda ventaja que los antiguos sabían extraer de su maestría en la fundición era la pureza de la colada, que llevaron tan lejos que sus estatuas broncíneas no necesitaban en absoluto ser cinceladas y por tanto tampoco en los rasgos más finos perdían nada, lo que nunca puede evitarse por entero en el cincelado. Ahora bien, si examinamos la enorme cantidad de obras de arte que surgieron de esta facilidad y maestría en lo técnico, debemos caer en el mayor asombro y conceder que el sentido artístico de la escultura es un impulso y un instinto propios del espíritu que, precisamente en tal medida y con tal difusión, sólo pudieron existir en *una* época y en *un* pueblo. En todo el Estado prusiano, p. ej., pueden todavía hoy día [543] contarse sin dificultad las estatuas de bronce, la única puerta de iglesia de bronce está en Gnesen [544], y, aparte las estatuas de Blücher [545] en Berlín y en Breslau, y de Lutero en Wittenberg [546], sólo hay unas pocas estatuas de bronce en Königsberg [547] y en Düsseldorf[548].

Ahora bien, la muy diversa arcilla y la infinita maleabilidad y fluidez, por así decir, de este material, que puede tolerar todas las clases de representación**, le permite a la escultura pasar a una variadísima multiplicidad de producciones y adaptar a tan dúctil material sensible una gran cantidad de ocurrencias, lindezas, vasijas, adornos, graciosas menudencias. El mármol en cambio tiene un límite a su uso en la representación** de objetos y en el tamaño de los mismos, tal como todavía puede producir, p. ej., urnas y jarrones con bajorrelieves en una cierta proporción. Pero es inadecuado para objetos más pequeños. En cambio el bronce, que no sólo puede ser vertido en moldes, sino también forjado y grabado, no excluye casi ninguna clase ni tamaño de representación**.

Como ejemplo más cercano puede aquí citarse a propósito el *arte numismático*. También en éste produjeron los antiguos obras maestras de belleza perfecta, aunque en la parte técnica de la acuñación quedaran todavía lejos del desarrollo actual de la maquinaria. Las monedas no eran propiamente hablando acuñadas, sino forjadas a partir de piezas metálicas casi esféricas. Esta rama del arte alcanzó su apogeo en la época de Alejandro; las monedas imperiales romanas ya eran peores; en nuestros tiempos es Napoleón quien particularmente se ha esforzado por recuperar la belleza de los antiguos en sus monedas y medallas, las cuales son de gran excelencia; pero en otros Estados la preocupación principal al acuñar moneda sigue siendo el valor metálico y la exactitud en el peso.

γ) Finalmente, el último material especialmente correspondiente a la escultura es la *piedra*, que tiene para sí ya la objetividad de la consistencia y de la duración. Ya los egipcios esculpían sus colosos escultóricos con trabajo que requería grandísimo esfuerzo en el granito, la sienita, el basalto, etc., más duros; pero el *mármol*, con su suave pureza, blancura, así como con su ausencia de color y la dulzura de su brillo, concuerda de modo más inmediato con el fin de la escultura, y adquiere, particularmente por lo granuloso y la leve transparencia de la luz, una gran ventaja sobre el harinoso blanco mate del yeso, que es demasiado claro y borra fácilmente los más delicados sombreados. El empleo preferente del mármol no lo hallamos entre los antiguos más que en una época tardía, a saber, en tiempos de Praxiteles y de Escopas, quienes alcanzaron la más reconocida de las maestrías en estatuas marmóreas. Fidias trabajó ciertamente también en mármol, pero la mayoría de las veces sólo cabeza, pies y manos; Mirón y Policleto se sirvieron principalmente del bronce; Praxiteles y Escopas en cambio trataron de evitar

el color, esto heterogéneo a la escultura abstracta. No cabe en efecto negar que la belleza pura del ideal escultórico puede ejecutarse tan completamente en bronce como en mármol; pero cuando, como fue éste el caso en Praxiteles y Escopas, el arte comienza a pasar a la más tierna gracia y encanto de la figura, el mármol se muestra como el material más adecuado. Pues el mármol (Meyer, *Historia de las artes plásticas entre los griegos…*, vol. I, pág. 279) «favorece, por su translucidez, la suavidad de los contornos, su dulce decurso y apacible encuentro; por eso en la tersa blancura de la piedra, la delicada, artística perfección aparece mucho más claramente de lo que puede ocurrir incluso en el bronce más noble, el cual, cuanto más bellamente verdea, tanto más causa brillo y reflejo perturbadores de la calma». Igualmente la esmerada atención que en escultura se prestaba también durante esta época a la luz y a las sombras, cuyos matices y más sutiles diferencias hace más visibles el mármol que el bronce, fue un nuevo motivo para preferir esta piedra al uso del metal.

c) Piedras preciosas y vidrio

A estas clases predilectas de material tenemos como conclusión que agregar todavía las *piedras preciosas* y el *vidrio*.

Las gemas, camafeos y pastas[549] antiguos son inestimables, pues nos reproducen a escala muy reducida, si bien con suma perfección, todo el ciclo de la escultura desde la simple figura divina, pasando por las más múltiples clases de agrupamiento, hasta todas las ocurrencias posibles en lo jovial y gracioso. Pero, a propósito de la colección de Stosch[550], Winckelmann hace la siguiente observación (*Obras*, vol. III, prefacio, pág. XXVII): «Aquí encontré por vez primera el rastro de una

verdad que luego me ha sido de gran provecho para la explicación de los monumentos más difíciles, y ésta consiste en el principio de que, tanto en piedras talladas como en trabajo en relieve, las imágenes rara vez están tomadas de acontecimientos sucedidos después de la guerra de Troya o del regreso de Ulises a Ítaca, excepción hecha acaso de los Heráclidas o descendientes de Hércules: pues la historia de éstos todavía frisa con la fábula, tema propio de los artistas. Sin embargo, sólo conozco una única imagen de la historia de los Heráclidas».

Por lo que en primer lugar respecta a las *gemas*, las auténticas y más perfectas muestran figuras de suprema belleza, como obras naturales orgánicas, y pueden no obstante ser examinadas con la lupa sin pérdida de la pureza de sus rasgos. Menciono esto sólo porque aquí la técnica artística se aproxima a un arte del *tacto*, pues el artista no puede vigilar y gobernar su acción con la vista como el escultor, sino que debe casi sentirla al tacto. Pues sostiene la piedra pegada sobre cera contra pequeñas ruedecillas afiladas guiadas por un volante, y es así como puede raspar las formas. De este modo, es en el sentido del tacto donde reside la concepción, la intención de las rayas y del diseño, y es él el que dirige tan perfectamente que, cuando estas piedras se ven al trasluz, se cree estar ante un trabajo en relieve.

De índole opuesta son, en segundo lugar, los *camafeos*, que representan** las figuras talladas en relieve sobre la piedra. Como material para esto fue particularmente empleado el ónice, en el que los antiguos sabían resaltar ingeniosamente las distintas franjas coloreadas, particularmente las blancuzcas y amarillo oscuro con sentido y gusto. Aemilius Paulus[551] se llevó a Roma consigo gran cantidad de tales piedras y pequeñas vasijas.

Ahora bien, a la base de las representaciones** en estas diversas clases de material los artistas griegos no pusieron situaciones imaginarias, sino que cada vez extraían su tema, aparte las bacanales y las danzas, de los mitos divinos y de las leyendas, e incluso en urnas y representaciones** de exequias tenían a la vista determinadas referencias que estaban en relación con el individuo que debía ser honrado con tal entierro. Lo explícitamente alegórico en cambio no forma parte del auténtico ideal, sino que sólo aparece más bien en el arte más reciente.

3. Desarrollo histórico de la escultura

Hasta aquí hemos considerado la escultura enteramente como la más adecuada expresión del arte clásico. Pero, ahora bien, el ideal no tiene sólo en sí mismo un desarrollo progresivo por el que partiendo de sí se hace lo que según su concepto es y asimismo comienza a ir más allá de esta concordancia con su propia naturaleza esencial; sino que, como ya en la segunda parte vimos a propósito del decurso de las formas artísticas particulares, también fuera de sí adquiere en el modo simbólico de representación** un presupuesto que, para ser en general ya ideal, debe trascender, así como un arte ulterior, el romántico, por el que él mismo es trascendido.

Ahora bien, ambas formas artísticas, la simbólica tanto como la romántica, asumen igualmente como elemento de su representación** la figura humana, cuya forma espacial mantienen y por tanto presentan de modo visible escultóricamente. Por consiguiente, si interesa hacer mención también del desarrollo histórico, no sólo tenemos que hablar

de escultura griega y romana, sino asimismo de oriental y cristiana. Pero entre los pueblos en que el tipo fundamental de sus producciones artísticas lo constituía lo *simbólico*, primordialmente fueron sólo los egipcios quienes comenzaron a servirse para sus dioses de la figura humana que se desprende del mero ser-ahí natural, de modo que es principalmente en ellos donde topamos también con la escultura, pues ellos les dieron en general a sus intuiciones una existencia artística en lo material como tal. Mayor difusión y desarrollo más rico en contenido tiene en cambio la escultura cristiana, tanto en su carácter medieval propiamente hablando romántico como en su desarrollo ulterior, en el que se ha esforzado por acercarse de nuevo al principio del ideal clásico y presentar por tanto lo específicamente escultórico.

Según estos puntos de vista, como conclusión de toda esta sección quiero *en primer lugar* hacer todavía algunas observaciones sobre la escultura *egipcia* en su diferencia de la griega y como fase previa del auténtico ideal.

Un *segundo* estadio lo constituye luego la peculiar evolución de la escultura griega, a la que se agrega la *romana*. Aquí tendremos sin embargo que considerar principalmente la fase que precede al modo de representación** propiamente hablando ideal, pues ya en el segundo capítulo hemos examinado más profusamente la escultura ideal misma.

En tercer lugar, entonces sólo nos queda todavía indicar brevemente el principio de la escultura cristiana. Pero en este respecto sólo puedo globalmente entrar en lo más general.

a) Escultura egipcia

Si pensamos investigar *históricamente* en Grecia el arte clásico de la escultura, antes de alcanzar esta meta nos encontramos al punto con el arte egipcio también como escultura, y ciertamente no sólo respecto a las grandes obras, testimonios de la suprema técnica y elaboración en un estilo artístico enteramente peculiar, sino también como punto de partida y fuente de las formas de la plástica griega. Que respecto al significado en las imágenes divinas esto último es también el caso según la historia efectivamente real, como un contacto exterior, una asunción y un aprendizaje por parte de los artistas griegos, la historia del arte debe demostrarlo atendiendo en el campo de la mitología al modo de tratamiento artístico. La conexión entre las representaciones* griegas y egipcias de los dioses es atestiguada y probada por Herodoto[552], mientras que Creuzer cree encontrar particularmente en las monedas la conexión externa del arte del modo más visible, y da sobre todo mucha importancia a las monedas del Ática antigua. Me mostró una[553] que él poseía y en la que el rostro, un perfil, tenía enteramente en efecto el corte de la fisonomía de las imágenes egipcias (1821). Aquí sin embargo podemos pasar por alto esto puramente histórico y tenemos que ver si, en vez de esto, puede exponerse una conexión interna necesaria. Ya más arriba he señalado esta necesidad. Al ideal, el arte perfecto, debe precederle el imperfecto, sólo con cuya negación, esto es, con la eliminación de los defectos de que todavía adolece, el ideal deviene el ideal. A este respecto tiene efectivamente el arte clásico un *devenir* que debe sin embargo adquirir fuera de sí un ser-ahí autónomo, pues en cuanto clásico debe haber dejado atrás toda precariedad, todo devenir, y ser en sí perfecto. Ahora bien, este devenir como tal no consiste más que en el hecho de que el contenido de la representación** comienza a avanzar hacia el ideal pero resulta incapaz de una

aprehensión ideal, pues todavía pertenece a la concepción simbólica, la cual no puede todavía fusionar lo universal del significado y la figura individual intuible. Lo único que quiero aquí señalar brevemente es que la escultura *egipcia* tiene un tal carácter fundamental.

α) Lo primero que habría de mencionarse es la falta de *libertad* interna, creativa, pese a toda la perfección de la técnica. Las obras escultóricas griegas surgen de la vitalidad y libertad de la fantasía, que transforma las representaciones* religiosas dadas en figuras individuales y hace objetivas en la individualidad de esta producción su propia concepción ideal y perfección clásica. Las imágenes divinas egipcias conservan en cambio un tipo estático[554], como ya dice Platón (*De legibus*, lib. II, 656): Las representaciones** estaban de antiguo determinadas por los sacerdotes, y ni a los pintores ni a otros maestros en figuras les estaba permitido hacer nada nuevo, ni inventar algo distinto de lo autóctono, ancestral, ni se les permite ahora. Encontrarás por tanto que lo que se hizo o conformó hace diez mil años (y ciertamente diez mil no como suele decirse, sino efectivamente) no es ni más bello ni más feo que lo hecho hoy en día. Con esta fidelidad rutinaria 554 estaba ligada la circunstancia de que en Egipto, según se desprende de Herodoto (II, 167), los artistas gozaban sólo de escasa consideración y debían ocupar con sus hijos un puesto inferior a todos los demás ciudadanos que no ejercían ninguna profesión artística. Además, el arte aquí no se cultiva por libre iniciativa, sino que, bajo el imperio de las castas, el hijo no sólo seguía al padre en general por lo que a su estamento se refería, sino también en la manera en que desempeñaba su oficio y su arte, y uno ponía el pie en la huella del otro, de modo que, como ya Winckelmann dice (vol. III, lib. 2, cap. 1, pág. 74), «nadie parece haber dejado ninguna pisada que pudiera llamarse suya propia». Por eso el

arte se mantuvo en esta firme sujeción del espíritu con la que queda desterrada la movilidad del genio libre, artístico, el impulso, no hacia el honor y la recompensa externos, sino el impulso superior de ser *artista*, esto es, no trabajar como artesano de modo mecánico, abstractamente general, según formas y reglas definitivamente dadas, sino contemplar la propia individualidad en su obra en cuanto la creación específica propia.

β) Ahora bien, por lo que, *en segundo lugar*, respecta a las obras de arte mismas, Winckelmann, cuyas descripciones de nuevo evidencian también aquí gran sutileza de observación y de distinción, indica el carácter de la escultura egipcia en sus rasgos capitales como sigue (vol. III, lib. 2, cap. 2, págs. 14-84).

En general, a toda la figura y a sus formas les falta la gracia y vitalidad que deriva del trazado propiamente orgánico de las líneas; los contornos son precisos y en líneas poco sinuosas, la postura aparece forzada y rígida, los pies compactamente apretados uno contra otro, y cuando en figuras erectas están puestos uno delante del otro, permanecen sin embargo en la misma dirección y no están vueltos hacia fuera; igualmente en las figuras masculinas los brazos cuelgan rectos y pegados al cuerpo. Las manos, añade Winckelmann, tienen una forma como en hombres que han arruinado o descuidado manos no mal conformadas, pero los pies son planos y anchos, los dedos de éstos de la misma longitud y el meñique ni encorvado ni vuelto hacia dentro, si bien las manos, las uñas, los dedos de los pies no están mal configurados, aunque en los dedos de las manos y de los pies las falanges no están indicadas; tal pues como también en todas las restantes partes desnudas los músculos y los huesos están poco denotados, los nervios y las venas en absoluto, de modo que en el detalle, pese a la laboriosa y diestra ejecución,

falta aquella clase de elaboración que es lo único que le confiere a la figura humana la animación y la vitalidad propiamente dichas. En cambio las rodillas, los tobillos y los codos se muestran, como en la naturaleza, realzados. Las figuras masculinas se caracterizan particularmente por un tronco insólitamente delgado por encima de las caderas; la espalda no es visible debido a las columnas en que las estatuas están apoyadas y con las que están trabajadas en una pieza.

Ahora bien, con esta inmovilidad, que no ha de considerarse como mera torpeza de los artistas, sino como concepción originaria de las imágenes divinas y su quietud profundamente misteriosa, están al mismo tiempo ligadas la ausencia de situación y la falta de toda clase de acción que se revele en la escultura a través de la posición y el movimiento de las manos, a través de los gestos y la expresión de los rasgos. Pues entre las representaciones** egipcias en obeliscos y paredes hallamos ciertamente figuras con mucho movimiento, pero sólo como relieves y en su mayor parte pintadas.

Para citar algo más preciso, los ojos no son profundos como en el ideal griego, sino que están por el contrario casi en el mismo nivel de la frente y están trazados plana y oblicuamente; las cejas, los párpados y los bordes de los labios están en su mayoría indicados por líneas incisas o las cejas denotadas por una banda más en relieve, que llega hasta las sienes y allí está cortada en ángulo. Lo que aquí falta ante todo es por tanto la prominencia de la frente, y con ello, al mismo tiempo, a pesar de las insólitamente altas orejas y la arqueada nariz, como en la naturaleza vulgar, el retroceso de los pómulos, que están por el contrario fuertemente indicados y realzados, mientras que el mentón siempre está retraído y es pequeño, la boca herméticamente cerrada dirige sus comisuras más bien hacia arriba que no hacia abajo y los

labios aparecen separados entre sí por una mera incisión. En conjunto las figuras no sólo carecen de libertad y vitalidad, sino sobre todo la cabeza de expresión de la espiritualidad, pues lo animal prevalece y no le permite todavía al espíritu aparecer en manifestación autónoma.

Los *animales* en cambio están ejecutados, a juicio de Winckelmann, con mucha inteligencia y con grácil variedad de contornos que se desvían suavemente y de partes fluidamente interrumpidas, y si ya en las figuras humanas la vida espiritual todavía no se ha liberado del tipo animal y fundido en el ideal como lo sensible y natural de un modo nuevo, libre, entonces el significado específicamente simbólico, tanto de las figuras humanas como también de las animales, se muestra explícitamente en aquellas formaciones, representadas** también por la escultura, en las que formas humanas y animales entran en un enigmático ensamblaje.

γ) Las obras de arte que todavía portan en sí este carácter se quedan por tanto en una fase que todavía no ha suturado la brecha entre significado y figura porque para ellas lo más principal es todavía el significado, e interesa más por consiguiente la representación* de éste en su universalidad que la adaptación a una figura individual y el goce de la contemplación artística.

La escultura surge aquí todavía del espíritu de un pueblo del que por una parte puede decirse que sólo ha penetrado hasta la necesidad de *representar**, pues se contenta con encontrar *aludido* en la obra de arte lo que reside en la representación*, y aquí ciertamente en la representación* *religiosa*. Por mucho que hayan avanzado en el esmero y la perfección de la ejecución técnica, en lo que a la escultura se refiere podemos por tanto calificar sin embargo a los egipcios de poco desarrollados[555], en la medida en que no exigen

todavía de sus figuras la verdad, la vitalidad y la belleza que animan la obra de arte libre. En efecto, los egipcios no se quedan por otra parte en la mera representación* y sus necesidades, sino que proceden a la intuición y la intuitivización de figuras humanas y animales, y saben así aprehender y presentar sin distorsión, claramente, en sus justas proporciones, las formas que reproducen, pero no les infunden ni la vida que la figura humana tiene ya en la realidad efectiva ni la vida superior a través de la cual podrían expresarse el operar y tejer del espíritu en estas formas artificiales adecuadas a él. Sus obras sólo muestran por el contrario una seriedad más carente de vida, un misterio irresuelto, de modo que la figura no debe dejar barruntar su propio interior individual, sino un significado ulterior todavía extraño a ella. Para sólo citar un ejemplo, una figura a menudo recurrente es la Isis con Horus en sus rodillas. Exteriormente tomado, aquí tenemos el mismo tema que en el arte cristiano con María con el Niño. Pero en la posición egipcia simétrica, rectilínea, inmóvil, no se muestran, como recientemente se ha dicho (*Cours d'Archéologie*, por Raoul Rochette, lee. 1-12, París, 1828, Suplemento de Artes n.º 8 del *Matutino para estamentos cultivados*, 1829), «ni a una madre ni a un niño; ningún rastro de afecto, de sonrisa o de caricia, en una palabra, ni la más mínima expresión de cualquier índole. Apacible, impasible, imperturbable está esta madre divina que amamanta a su divino hijo, o más bien no hay ni diosa, ni madre, ni hijo, ni dios; es sólo el signo sensible de un pensamiento incapaz de afecto ni de pasión, no la verdadera representación** de una acción efectivamente real y, menos, de la expresión correcta de un sentimiento natural».

Esto precisamente constituye la brecha entre significado y ser-ahí, y la falta de formación para la intuición artística entre los egipcios. Su sentido interno, espiritual, está todavía tan

obnubilado que no alimenta la necesidad de la precisión de una representación** verdadera y viva, conducida hasta la determinidad, a la que el sujeto que contempla no necesita añadir nada, sino sólo, puesto que todo está dado por el artista, comportarse receptiva y reproductivamente. Un autosentimiento de la propia individualidad superior al que tienen los egipcios debe haberse ya despertado para no contentarse con lo indeterminado y superficial en el arte, sino hacer valer la demanda de entendimiento, racionalidad, movimiento, expresión, alma y belleza en obras de arte.

b) Escultura de los griegos y romanos

Entre los *griegos* vemos por primera vez devenir completamente vivo por lo que a la escultura se refiere este autosentimiento, y hallamos por tanto canceladas todas las deficiencias de esta fase egipcia preliminar. Pero en el desarrollo progresivo no tenemos que dar un violento salto de las imperfecciones de una escultura todavía simbólica a la perfección del ideal clásico, sino que, como ya he dicho varias veces, el ideal tiene que eliminar en su propia esfera, aunque elevado a una fase superior, lo defectuoso que al principio le impide llegar a la perfección.

α) Como tales inicios dentro de la escultura clásica misma aquí sólo quiero hacer mención muy brevemente de las obras de arte llamadas *eginetas* y de las *etruscas antiguas*.

Estas dos fases o estilos van ya más allá de aquella perspectiva que se contenta, como entre los egipcios, con repetir las formas, ciertamente no *contra natura*, pero sí carentes de vida, enteramente tal como las ha recibido de otros, y está satisfecha con presentarle a la representación* una figura de la que la representación* pueda abstraerse su

propio contenido religioso y acordarse del mismo, pero no trabajar para la intuición de un modo por el que la obra se patentice como la concepción y vitalidad propias del artista.

Pero esta propia fase preliminar del arte ideal no lleva aún a lo efectivamente clásico, pues por una parte todavía se muestra atrapada en lo típico y por consiguiente carente de vida, por otra ciertamente sale al encuentro de la vitalidad y del movimiento, pero al principio sólo puede alcanzar la vitalidad de lo natural mismo en vez de aquella belleza espiritualmente animada que representa** la vida del espíritu en la vitalidad de su figura natural sin ninguna separación, y toma las formas individuales de esta unión absolutamente llevada a cabo tanto de la intuición de lo dado como de la libre creación del genio.

Las obras de arte *eginetas*, sobre las que se ha discutido si pertenecían al arte griego o no, sólo en tiempos muy recientes han sido conocidas más precisamente. Si se atiende a la representación** artística, en ellas debe al punto distinguirse esencialmente entre la cabeza y los restantes miembros. Pues, con excepción de la cabeza, todo el cuerpo atestigua la más fiel aprehensión y copia de la naturaleza. Incluso las contingencias de la piel están imitadas y ejecutadas excelentemente con admirable tratamiento del mármol, los músculos fuertemente realzados, el esqueleto del cuerpo bien denotado, las figuras apretadas con riguroso dibujo, pero reproducidas con tal conocimiento del organismo humano, que las figuras aparecen por ello vivas hasta la ilusión, más aún, a juicio de Wagner[556] (*Juicio sobre las obras figurativas eginetas propiedad de su alteza real el príncipe heredero de Baviera. Con observaciones de historia del arte de F. W. J. Schelling*, Stuttgart y Tubingen, 1817), uno queda ante ellas casi asustado y temeroso de tocarlas.

En la elaboración de las cabezas en cambio se ha renunciado por completo a la representación** fiel de la naturaleza; todas las cabezas comparten un corte uniforme de los rostros, pese a la diversidad de la acción, de caracteres, de situaciones, las narices son puntiagudas, la frente todavía se inclina hacia atrás sin elevarse libre y rectilínea, las orejas están altas, los rasgados ojos están puestos lisa y oblicuamente, la boca cerrada termina en ángulos trazados hacia arriba, las mejillas quedan planas, pero el mentón es fuerte y anguloso. Igualmente recurrentes son la forma del cabello y los pliegues de las túnicas, en las que domina lo simétrico, que se hace valer sobre todo en la posición y el agrupamiento, y luego una peculiar clase de elegancia. Esta uniformidad en parte ha sido atribuida a una poco bella aprehensión de rasgos nacionales, en parte ha sido derivada del hecho de que el respeto a la herencia antigua ató a los artistas las manos a un arte todavía imperfecto. Pero el artista vivo en sí y en su producción no se deja precisamente atar así las manos, y esto típico, pese a la gran destreza restante, debe por tanto denotar una atadura del espíritu, el cual no se sabe todavía libre y autónomo en su creación artística.

Las posturas por último son igualmente uniformes, pero no rígidas propiamente hablando, sino más bien rudas, frías y en los luchadores posturas parcialmente semejantes a las que suelen adoptar los trabajadores manuales en sus ocupaciones, los carpinteros, p. ej., al cepillar.

Para extraer un resultado general de estas descripciones, podemos decir que lo que en su discordancia de la tradición y la imitación de la naturaleza les falta a estas obras figurativas sumamente interesantes para la historia del arte es la animación *espiritual*. Pues, según lo ya aducido por mí en el segundo capítulo, lo espiritual sólo puede expresarse en el rostro y la postura. Los restantes miembros ciertamente

denotan diferencias naturales de espíritu, de sexo, de edad, etc., pero lo propiamente hablando espiritual sólo la postura puede reproducirlo. Pero en las eginetas rasgos faciales y postura son precisamente lo todavía relativamente carente de espíritu.

Ahora bien, las obras de arte *etruscas*, legitimadas como auténticas por inscripciones, muestran la misma imitación de la naturaleza en una medida todavía superior, pero son más libres en postura y rasgos faciales, y algunas de ellas rayan por entero con lo retratista. Así, p. ej., Winckelmann (*Obras*, vol. III, cap. 2, par. 10, pág. 188, y Tabla VI a) habla de una estatua masculina que parece ser enteramente un retrato, pero proceder de una época posterior del arte. Se trata de un hombre de tamaño natural que representa** a una especie de orador, una persona de autoridad, un dignatario, y es de gran, espontánea naturalidad y determinidad de expresión y postura. Sería notable y sintomática si en suelo romano, no el *ideal*, sino la naturaleza efectivamente real y prosaica, fuese de suyo lo autóctono.

β) Ahora bien, en segundo lugar, para alcanzar el punto culminante de lo clásico, la escultura propiamente hablando *ideal* tiene ante todo que renunciar a lo meramente típico y al respeto ante lo recibido y darle margen a la libertad artística de producción. Únicamente esta libertad consigue por una parte elaborar enteramente la universalidad del significado dentro de la individualidad de la figura, por otra elevar las formas sensibles a la altura de la auténtica expresión de su significado espiritual. Vemos por tanto lo rígido y encadenado que implican los inicios del arte antiguo, así como lo excedente del significado más allá de la individualidad por que el contenido debe expresarse, liberados en aquella vitalidad en la que las formas corpóreas por su parte pierden tanto la abstracta uniformidad de un

carácter tradicional como la naturalidad ilusoria, y en cambio llegan a la individualidad clásica que vivifica la universalidad de la forma en la particularidad tanto como hace perfectamente idóneas para la expresión de la espiritualización la sensibilidad y la realidad de la misma. Esta clase de vitalidad no afecta sólo a la figura, sino también a la posición, al movimiento, al atuendo, al agrupamiento, en una palabra, a todos los aspectos que más arriba hemos distinguido y tratado más detalladamente.

Lo que aquí se pone en unidad son la universalidad y la individualidad, que, tanto respecto al contenido espiritual en cuanto tal como por lo que a la forma sensible se refiere, deben ser armonizadas antes de que puedan llegar al ensamble recíproco e indisoluble que es lo verdaderamente clásico. Pero esta identidad tiene ella misma a su vez su gradación. Pues por una parte el ideal tiende todavía a la *excelsitud* y la severidad que no le impiden ciertamente a lo individual su arranque y movimiento vivos, si bien lo mantienen aún más firmemente bajo el dominio de lo universal, mientras que por otra parte lo universal va perdiéndose progresivamente en lo individual, pues con ello se sacrifica su profundidad, sólo sabe compensar lo perdido desarrollando lo individual y sensible, y por tanto pasa de lo excelso a lo *complaciente*, grácil, a la serenidad y el encanto gratificante. En medio hay una *segunda* fase que prosigue la severidad de la primera en más amplia individualidad, sin no obstante hallar alcanzado ya su fin principal en la mera gracia.

γ) En tercer lugar, en el arte *romano* se muestra ya la incipiente disolución de la escultura clásica. Pues aquí no es ya lo propiamente hablando ideal lo que sustenta toda la concepción y ejecución; la poesía de animación espiritual, el hálito interno y la nobleza de una apariencia en sí perfecta, estos méritos peculiares de la plástica griega, desaparecen y

ceden en conjunto el sitio a la preferencia por lo meramente retratista. Esta verdad natural en desarrollo del arte penetra todos los aspectos. En este su propio círculo la escultura romana siempre ocupa sin embargo un estadio tan elevado que esencialmente sólo es inferior a la griega en la medida en que le falta lo que propiamente hablando lleva a la perfección en la obra de arte, la poesía del ideal, en el verdadero sentido de la palabra.

c) Escultura cristiana

En cambio, por lo que a la escultura *cristiana* se refiere, ésta tiene de suyo un principio de aprehensión y modo de representación** que no coincide con el material y las formas de la escultura tan inmediatamente como es el caso en el ideal clásico de la fantasía y el arte griegos. Pues, como vimos en la segunda parte, lo romántico tiene que ver esencialmente con lo interno vuelto de la exterioridad a sí, con la subjetividad espiritual, referida a sí, que aparece ciertamente en lo externo, pero deja que esto externo resulte para sí según su particularidad, sin obligarlo a una amalgama con lo interno y espiritual, como exige el ideal de la escultura. Dolor, tormento del cuerpo y del espíritu, martirio y penitencia, muerte y resurrección, la personalidad subjetiva espiritual, la intimidad, el amor, el corazón y el ánimo, este contenido propiamente dicho de la fantasía religiosa romántica, no es un objeto al que la abstracta figura externa como tal en su totalidad espacial y lo material en su ser-ahí sensible no puesto idealmente podrían proporcionar la forma sin más adecuada y el material igualmente congruente. Por eso en lo romántico la escultura tampoco ofrece el rasgo fundamental para las restantes artes y el conjunto del ser-ahí como en

Grecia, sino que cede ante la pintura y la música como las artes más adecuadas a la interioridad y a la libre particularidad de lo externo, penetrada por lo interno. Ciertamente también en época cristiana encontramos la escultura practicada de diversos modos en madera, mármol, bronce, trabajos en plata y en oro, y con frecuencia llevada a gran maestría, pero no es el arte que, como la escultura griega, erige la imagen verdaderamente adecuada del dios. La escultura religiosa romántica resulta por el contrario más que la griega un adorno de la arquitectura. Los santos están en su mayoría en nichos de torrecillas y contrafuertes, o en las puertas de entrada, mientras que el Nacimiento, el Bautismo, la Pasión y Resurrección, y tantos otros acontecimientos de la vida de Cristo, las grandes visiones del Juicio Final, etc., debido a su multiplicidad interna, tienden al relieve sobre las puertas y muros de las iglesias, los baptisterios, las sillerías del coro, etc., y fácilmente tienden a lo arabesco. En general, debido a la interioridad espiritual, cuya expresión prevalece, la escultura en su conjunto tiene aquí un principio pictórico en un grado superior al permitido a la plástica ideal. Por otra parte, la escultura asume la vida más habitual y por tanto lo retratista, que, como en la pintura, tampoco se mantiene alejado de las representaciones** religiosas. El hombre de los gansos en el mercado de Nuremberg[557], p. ej., tan apreciado por Goethe y Meyer, es un campesino de representación** en bronce (pues el mármol sería inconveniente) sumamente viva, que lleva en cada brazo un ganso para su venta. También las muchas esculturas que se encuentran en la iglesia de San Sebaldo[558] y en tantas otras iglesias y edificios, particularmente de la época anterior a Peter Vischer[559], y que representan** temas religiosos —de la Pasión, p. ej.— dan una clara visión de esta índole de lo particular de la figura, de la expresión, del semblante y de los gestos, particularmente de

las gradaciones del dolor.

En su mayor parte por tanto, la escultura romántica, que bastante a menudo ha incurrido en las mayores aberraciones, permanece fiel al principio de la plástica propiamente dicho allá donde más estrechamente se acerca a los griegos e intenta tratar escultóricamente o bien materiales antiguos con el sentido de los antiguos mismos, o bien estatuas de héroes y de reyes y retratos, y aproximarse a los antiguos. Éste es el caso particularmente hoy en día. Pero también en el campo de los temas religiosos ha sabido la escultura obtener excelentes resultados. A este respecto sólo quiero recordar a Miguel Angel. Nunca podrá admirarse bastante su Cristo muerto[560], del que hay una copia en la colección real. La Virgen de la iglesia de Santa María de Brujas, una obra extraordinaria, algunos no la consideran auténtica; pero me impresionó sobre todo la tumba del conde de Nassau en Breda[561]. El conde yace junto a su esposa, en tamaño natural de blanco alabastro sobre una losa de mármol negro. En los ángulos de la piedra están Régulo, Aníbal, César y un guerrero romano en posición encorvada, y sustentan sobre sí una losa negra semejante a la inferior. Nada más interesante que ver representado* por Miguel Angel un carácter como el de César. Pero para temas religiosos se requiere el espíritu, el poder de la fantasía, la fuerza, profundidad, audacia y habilidad de un tal maestro, a fin de poder unir en tal peculiaridad productiva el principio plástico de los antiguos con la clase de animación que entraña lo romántico. Pues, como se ha dicho, toda la orientación del sentido cristiano, donde la intuición y representación* religiosas están en la cima, no está dirigida a la forma clásica de la idealidad, que constituye la primera y suprema determinación de la escultura.

A partir de aquí podemos pasar de la escultura a otro principio de la aprehensión y representación** artísticas, que, ahora bien, precisa para su realización de otro material sensible. En la escultura clásica era la individualidad *sustancial* objetiva en cuanto humana la que constituía el centro y situaba a la *figura* humana como tal tan alto que la fijaba abstractamente como mera belleza de la figura y la reservaba para lo divino. Pero, ahora bien, por eso el hombre, tal como aquí aparece en la representación** según el contenido y la forma, no es el hombre concreto *pleno*, entero; en la escultura antigua el antropomorfismo del arte resulta incompleto. Pues lo que le falta es tanto la humanidad en la *universalidad* objetiva y al mismo tiempo identificada con el principio de *personalidad absoluta*, como aquello que tan comúnmente se llama lo humano, el momento de la *singularidad subjetiva*, de la debilidad humana, de la particularidad, de la contingencia, del arbitrio, de la naturalidad inmediata, de la pasión, etc., un momento que debe asumirse en esa universalidad para que *toda la individualidad*, el sujeto en su perímetro total y en el círculo infinito de su realidad efectiva, pueda aparecer como principio del contenido y del modo de representación**.

En la escultura clásica ora uno de estos momentos, lo humano, aparece según su aspecto natural inmediato sólo en animales, semi-animales, faunos, etc., sin estar remitido a la subjetividad ni puesto en ella negativamente, ora esta escultura pasa en sí misma al momento de la particularidad y orientación hacia fuera sólo en el estilo complaciente, en las mil amenidades y ocurrencias a que también la plástica antigua se deja llevar. En cambio, carece por completo del principio de la profundidad e infinitud de lo subjetivo, de la reconciliación interna del espíritu con lo absoluto, de la unión ideal del hombre y la humanidad con Dios. La escultura

cristiana lleva ciertamente a intuición el contenido que conforme a este principio entra en el arte, pero precisamente su representación** artística muestra que la escultura no basta para la realización efectiva de este contenido, de modo que deberían intervenir otras artes a fin de poner en obra lo que la escultura resulta incapaz de lograr. Estas nuevas artes, puesto que son las más correspondientes a la forma artística romántica, podemos denominarlas en conjunto con el nombre de *artes románticas*.

Tercera sección
Las artes románticas

La transición general de la escultura a las demás artes la produce, como vimos, el principio de la *subjetividad* que irrumpe en el contenido y el modo de representación** artístico. La subjetividad es el concepto del espíritu que es idealmente para sí mismo, que se retira de la exterioridad al ser-ahí interno, el cual no confluye ya con su corporeidad en una unidad sin escisiones.

De esta transición se sigue por tanto al punto la disolución, la disgregación de lo contenido y engranado en la unidad sustancial, objetiva, de la escultura en el punto focal de su calma, sosiego y definitivo redondeamiento. Esta escisión podemos considerarla según dos aspectos. Pues por una parte, por lo que a su *contenido* se refiere, la escultura entrelazaba inmediatamente lo sustancial del espíritu con la individualidad todavía no reflejada en sí como sujeto singular, y constituía por tanto una unidad *objetiva* en el sentido en que objetividad en general significa lo en sí eterno, definitivo, verdadero, lo sustancial que no revierte en arbitrio y singularidad; por otra parte la escultura se quedaba en el vertido de este contenido espiritual enteramente en la corporeidad en cuanto lo vivificador y significativo de la misma, y por tanto en la conformación de una nueva unión *objetiva* en *el* significado de la palabra en que objetividad —en

oposición a lo sólo interior y subjetivo— denota el ser-ahí real externo.

Ahora bien, si estos aspectos que la escultura ha hecho por primera vez recíprocamente conformes se separan, entonces ahora la espiritualidad en sí retraída no sólo se contrapone a lo *externo* en general, a la naturaleza, tanto como a la corporeidad propia de lo interno, sino que también en el ámbito de lo *espiritual* mismo lo sustancial y objetivo del espíritu, en la medida en que ya no permanece mantenido en individualidad sustancial simple, está escindido de la singularidad subjetiva viva como tal, y todos estos momentos hasta aquí fundidos en uno devienen recíprocamente opuestos y para sí mismos libres, de modo que ahora han también de ser elaborados por el arte en esta libertad misma.

1. Según el contenido, por una parte tenemos por tanto la sustancialidad de lo espiritual, el mundo de la verdad y la eternidad, lo *divino*, pero que aquí, conforme al principio de la subjetividad, es él mismo captado y efectivamente realizado por el arte como sujeto, personalidad, como absoluto que se sabe en su infinita espiritualidad, como Dios en el espíritu y en la verdad. Surge frente a él la subjetividad mundana y *humana*, la cual, en cuanto ya no en unidad inmediata con lo sustancial del espíritu, puede ahora desplegarse según toda su particularidad humana y hace que el pecho íntegro del hombre y toda la plenitud de la apariencia humana devengan accesibles para el arte.

Pero, ahora bien, donde ambos aspectos encuentran el punto de su reunificación es en el principio de la *subjetividad*, que es común a ambos. Por eso lo absoluto aparece asimismo como sujeto vivo, efectivamente real y por tanto también humano, tal como la subjetividad humana y finita, en cuanto espiritual, hace en sí vivas y efectivamente reales la sustancia y

la verdad absolutas, el espíritu divino. Pero la nueva unidad con ello obtenida no tiene ya el carácter de aquella primera inmediatez, tal como la representa** la escultura, sino el de una unión y reconciliación que se muestra esencialmente como mediación de aspectos diferentes y que, según su concepto, sólo puede revelarse por completo en lo *interno* e ideal.

Ya a propósito de la subdivisión general de toda nuestra ciencia, he expresado esto así págs. 63 s.: cuando el ideal escultórico presenta sensible y actualmente la en sí sólida individualidad de Dios en su corporeidad de todo punto adecuada a él, a este objeto ahora se le contrapone la comunidad como la reflexión espiritual en sí. Pero el espíritü replegado en sí sólo puede representarse* la sustancia de lo espiritual mismo como espíritu y por tanto como sujeto, y con ello alcanza al mismo tiempo el principio de la reconciliación espiritual de la subjetividad singular con Dios. Sin embargo, en cuanto sujeto singular el hombre tiene también su ser-ahí natural contingente y un círculo más o menos amplio de intereses, necesidades, fines y pasiones jfinitos, en el que puede autonomizarse y contentarse tanto como sumergirlo en esas representaciones* de Dios y la reconciliación con Dios.

2. Ahora bien, por lo que, *en segundo lugar*, en cuanto a la representación**, respecta al lado de lo *externo*, éste deviene igualmente autónomo en su particularidad y tiene derecho a presentarse en esta autonomía, pues el principio de la subjetividad prohíbe esa correspondencia inmediata y, en todas las vertientes y respectos, perfecta interpenetración entre lo interno y lo externo. Pues subjetividad es aquí precisamente lo interno que es para sí, vuelto de su ser-ahí real a lo ideal, a sentimiento, corazón, ánimo, meditación. Esto ideal se lleva ciertamente a manifestación en su figura

externa, pero de un modo en que la figura externa misma patentiza que es *sólo* lo externo de un sujeto que es interiormente *para sí*. La firme conexión en la escultura clásica entre lo corpóreo y lo espiritual no está por tanto disuelta en una total ausencia de conexión, pero se ha debilitado y aflojado tanto que ambos aspectos, aunque donde se da uno se da el otro, conservan en esta conexión su particular autonomía de uno frente al otro, o bien, cuando se logra efectivamente una unión más profunda, la espiritualidad, en cuanto lo interno que va más allá de su fusión con lo objetivo y externo, se convierte en el centro esencialmente trasluciente. Por consiguiente, debido a esta autonomía relativamente acrecentada de lo objetivo y real, se llega aquí ciertamente en la mayoría de los casos también a la representación** de la naturaleza externa y de sus más particulares objetos ellos mismos singularizados, si bien, pese a toda la fidelidad de la aprehensión, deben en este caso hacer que en ellos se revele sin embargo un reflejo de lo espiritual al hacer visible en su modo de realización artística la participación del espíritu, la vitalidad de la aprehensión, la acomodación del ánimo incluso a este extremo último de la exterioridad y, por tanto, algo interno e ideal.

En conjunto por ende, el principio de la subjetividad comporta la necesidad por una parte de abandonar la unión ingenua del espíritu con su corporeidad y de poner más o menos negativamente lo corpóreo, a fin de resaltar la interioridad desde lo externo, por otra de dar libre margen a lo particular de la multiplicidad, de la escisión y del movimiento tanto de lo espiritual como de lo sensible.

3. Ahora bien, *en tercer lugar*, este nuevo principio tiene que hacerse valer también en el *material* sensible de que se sirve el arte para sus nuevas representaciones**.

a) Hasta aquí el material era lo material como tal, la pesada masa en la *totalidad* de su ser-ahí espacial tanto como en la simple abstracción de la figura en cuanto mera *figura*. Ahora bien, si lo interno *subjetivo* y al mismo tiempo en sí mismo particularizado, lleno, entra en este material, entonces, para poder transparecer en cuanto interno, deberá por una parte eliminar ciertamente de este material la totalidad espacial y transformarla de su ser-ahí inmediato, de modo contrapuesto, en una apariencia[562] producida por el *espíritu*, pero por otro lado introducir, tanto por lo que a la figura como por lo que a la visibilidad sensible externa de ésta se refiere, toda la particularidad de la apariencia[563] que el nuevo contenido requiere. Pero aquí el arte tiene en principio que moverse todavía en lo sensible y visible, pues, como consecuencia del camino hasta aquí recorrido, lo interno ha en efecto de captarse como reflexión-en-sí, pero tiene al mismo tiempo que aparecer como regreso de sí a sí *de la exterioridad y la corporeidad*, y por tanto como un retorno-a-sí-mismo que desde una primera perspectiva sólo puede a su vez patentizarse en el ser-ahí objetivo de la naturaleza y en la existencia corpórea de lo espiritual mismo.

El *primer* arte romántico ostentará visiblemente por tanto de la manera indicada su contenido todavía en las formas de la figura humana externa y del conjunto de las producciones naturales en general, sin no obstante quedarse en la sensibilidad y abstracción de la escultura. Esta tarea constituye la vocación de la *pintura*.

b) Pero, ahora bien, en la medida en que en la pintura el tipo fundamental no lo ofrece, como en la escultura, la plenamente acabada fusión de lo espiritual y lo corpóreo, sino, a la inversa, la aparición de lo interno en sí concentrado, la figura externa espacial resulta en general un medio de

expresión no verdaderamente conforme a la subjetividad del espíritu. El arte por tanto abandona su modo de configuración hasta aquí practicado y, en vez de las figuraciones de lo espacial, recurre a las figuraciones del *sonido* en su sonar y resonar temporales [564]; pues el sonido, puesto que sólo obtiene su ser-ahí temporal más ideal a través del estar-negativamente-puesto de la materia espacial, corresponde a lo interno, que, según su interioridad subjetiva, se aprehende a sí mismo como *sentimiento* y expresa cada uno de los contenidos, tal como éstos se hacen valer en el movimiento interno del corazón y del ánimo, en el movimiento de los sonidos. La *música*, que sigue este principio de representación**, es el segundo arte.

c) Por eso la música, sin embargo, se coloca a su vez en el lado opuesto y, frente a la artes figurativas, se afirma, tanto respecto a su contenido como por lo que se refiere al material sensible y al modo de expresión, en la carencia de figura de lo interno. Pero, conforme a la totalidad de su concepto, el arte no *sólo* tiene que presentarle a la intuición lo interno, sino asimismo la apariencia y la realidad efectiva de éste en su *realidad externa*. Pero ahora bien, cuando el arte ha abandonado la conformación efectivamente real en la forma efectivamente real y por tanto visible de la objetividad y se ha vuelto más allá al elemento de la interioridad, entonces la objetividad a que de nuevo retorna no puede ser ya la exterioridad *real*, sino una meramente *representada** y configurada para la intuición, la representación* y el sentimiento interno, la representación** de la cual, en cuanto comunicación al espíritu del espíritu creador en su propio ámbito, debe emplear el material *sensible* de su revelación sólo como mero medio de comunicación y por tanto degradarlo a un signo carente para sí de significado. La *poesía*, el arte del discurso, que responde a esta perspectiva y —tal

como ya mediante el lenguaje el espíritu le hace inteligible al espíritu lo que en sí lleva— encarna también sus producciones artísticas en el lenguaje que se desarrolla en un órgano él mismo artístico, es al mismo tiempo, puesto que en su elemento puede desplegar la *totalidad* del espíritu, el arte *universal* que participa en igual medida de todas las formas artísticas y sólo falta allá donde el espíritu todavía no claro a sí en su supremo contenido no puede hacerse consciente de sus propios presentimientos más que en forma y figura de lo a él mismo externo y otro.

1. La pintura

El tema más adecuado de la escultura es la apacible inmersión sustancial en sí del carácter, cuya individualidad espiritual emerge al ser-ahí corpóreo en completa compenetración y sólo por el lado de la figura como tal hace adecuado al espíritu el material sensible que representa** esta encarnación del espíritu. El punto de la subjetividad interna, la vitalidad del ánimo, el alma del sentimiento más propio ni han compendiado la figura sin mirada en la concentración de lo interno ni la han desplegado en movimiento espiritual, en diferenciación de lo externo y en diferenciación interna. Ésta es la razón por la que las obras escultóricas de los antiguos nos dejan en parte fríos. Nos detenemos poco tiempo ante ellas, o bien nuestra demora se convierte en un estudio más erudito de las sutiles diferencias en la figura y sus formas singulares. No pueden hacérseles reproches a los hombres que no muestran por las obras escultóricas excelsas el excelso interés que éstas merecen. Pues primero debemos aprender a apreciarlas; ni nos atraen al punto ni se evidencia en seguida el carácter general del todo, y para más detalle debemos buscar primero lo que ofrece un mayor interés. Pero un goce que sólo puede derivar del estudio, de la meditación, del conocimiento erudito y de la observación plural no es el fin inmediato del arte. Y lo que en las obras escultóricas antiguas, incluso en el caso de un goce obtenido dando este rodeo,

permanece siempre insatisfecho es la exigencia de que un carácter se desarrolle, pase a la actividad y la acción hacia fuera, a la particularización y profundización de lo interno. Más familiar nos es por tanto la pintura. Pues en ésta se abre por primera vez paso el principio de la subjetividad finita y en sí infinita, el principio de nuestros propios ser-ahí y vida, y en sus productos vemos lo que opera y es activo en nosotros mismos.

El dios de la escultura permanece frente a la intuición como mero objeto, mientras que en la pintura lo divino aparece en sí mismo como sujeto espiritual vivo que entra en la comunidad y da a cada singular la posibilidad de ponerse en comunión y mediación espirituales con él. Lo sustancial no es por tanto, como en la escultura, un individuo en sí estático, rígido, sino trasplantado y particularizado en la comunidad misma.

Ahora bien, el mismo principio distingue también al sujeto de su propia corporeidad y entorno externo en general tanto como lleva lo interno a mediación con éstos. En el círculo de esta particularización subjetiva —en cuanto autonomización del hombre frente a Dios, la naturaleza, la existencia interna y externa de otros individuos, tanto como a la inversa en cuanto intimísima referencia y firme relación de Dios con la comunidad y del hombre particular con Dios, el entorno natural y las necesidades, fines, pasiones, acciones y actividades infinitamente múltiples del ser-ahí humano— entran todo el movimiento y toda la vitalidad que, tanto según su contenido como según sus medios de expresión, se echan de menos en la escultura, e introducen de nuevo en el arte una desmesurada abundancia de material y una amplia multiplicidad de modos de representación** que hasta aquí habían faltado. Así que el principio de la subjetividad es por una parte el fundamento de la particularización, pero por otro

igualmente lo mediador y compendiante, de modo que la pintura también unifica en una y la misma obra de arte lo que hasta ahora les estaba adjudicado a dos artes diferentes: el entorno externo, artísticamente tratado por la arquitectura, y la figura en sí misma espiritual, elaborada por la escultura. La pintura ubica sus figuras dentro de una naturaleza externa o un entorno arquitectónico inventados por ella misma en el mismo sentido, y, mediante el ánimo y el alma de la concepción, de esto exterior sabe tanto hacer un reflejo subjetivo como ponerlo en relación y asonancia con el espíritu de las figuras que se mueven en su seno.

Éste sería el principio de lo nuevo que la pintura aporta al modo de representación** hasta aquí examinado del arte.

Si ahora nos preguntamos por el camino que nos tenemos que prescribir para el examen más determinado, aquí quiero establecer la siguiente subdivisión:

En primer lugar, debemos buscar, una vez más, el *carácter general* que la pintura tiene que asumir, según su propio concepto, tanto respecto a su contenido específico como por lo que se refiere al material concordante con este contenido y al tratamiento artístico condicionado por ello.

En segundo lugar, han de desarrollarse luego las determinaciones *particulares* implicadas por el principio del contenido y de la representación** y que limitan más estrictamente el objeto correspondiente de la pintura, así como los modos de concepción, la composición y el colorido pictórico.

En tercer lugar, debido a tales particularizaciones, la pintura se *singulariza* en distintas escuelas, que, como en las demás artes, tienen también aquí sus fases históricas de desarrollo.

1. Carácter general de la pintura

Si como principio esencial de la pintura he señalado la subjetividad interna en su vitalidad de sentimiento, representación* y acción, que abarca cielo y tierra, en la multiplicidad de situaciones y modos externos de manifestación en lo corpóreo, y he por ello puesto el centro de la pintura en el arte romántico, cristiano, a cualquiera puede ocurrírsele al punto la objeción de que no sólo entre los antiguos pueden hallarse pintores excelentes que llegaron en este arte tan alto como en la escultura, esto es, al grado supremo, sino que también otros pueblos, como los chinos, los hindúes, los egipcios, etc., han alcanzado fama en la vertiente de la pintura. La pintura está en efecto, debido a la multiplicidad de objetos que puede abarcar y al modo en que puede ejecutarlos, también menos limitada en su difusión por distintos pueblos; pero no es este el punto que importa. Si sólo observamos lo empírico, esto y aquello ha sido producido de tal o cual modo por estas o aquellas naciones en las más diversas épocas; la cuestión más profunda se refiere sin embargo al *principio* de la pintura, a la investigación de sus medios de representación** y por tanto al establecimiento de aquel contenido que por *su naturaleza* misma concuerda con el principio precisamente de la forma y del modo de representación** *pictóricos*, de manera que esta forma se convierte en la de todo punto correspondiente a este contenido. De la pintura de los antiguos sólo tenemos unos cuantos restos, cuadros en los que se ve que ni se cuentan entre los más excelentes de la antigüedad ni pueden ser de los más afamados maestros de su tiempo. De tal índole es al menos lo que en casas privadas de los antiguos se ha encontrado en excavaciones. Sin embargo, debemos admirar la delicadeza del gusto, lo idóneo de los temas, la claridad del

agrupamiento, así como la facilidad de la ejecución y la frescura del colorido, méritos que eran a buen seguro propios en un grado todavía muy superior de los modelos originales según los cuales fueron hechas, p. ej., las pinturas murales de la llamada Casa del Poeta Trágico de Pompeya. Desgraciadamente, nada nos ha llegado de maestros renombrados. Pero, ahora bien, por muy excelentes que puedan haber sido estos cuadros originales, puede sin embargo afirmarse que los antiguos, dada la inigualable belleza de sus esculturas, no pudieron llevar la pintura al grado de desarrollo propiamente hablando pictórico que logró en la época cristiana de la Edad Media y sobre todo de los siglos XVI y XVII. Este atraso de la pintura respecto a la escultura es de presumir en y para sí entre los antiguos, porque el núcleo más propio de la concepción griega concuerda, más que con cualquier otro arte, precisamente con el principio de lo que la escultura es capaz de llevar a cabo. Pero en el arte el contenido espiritual no puede separarse del modo de representación**. Si a este respecto preguntamos por qué sólo el contenido de la forma artística romántica ha elevado la pintura a su altura apropiada, son precisamente la intimidad del sentimiento, la beatitud y el dolor del ánimo este contenido más profundo, que exige una animación espiritual, el cual ha abierto el camino a la superior perfección artística de la pintura y la ha hecho necesaria.

Como ejemplo a este respecto sólo quiero recordar de nuevo lo que de la concepción de Isis con Horus sobre sus rodillas dice Raoul Rochette. En general, el tema es aquí él mismo que el objeto de las imágenes marianas cristianas: una madre divina con su hijo. Pero la diferencia de concepción y de representación** de lo que este tema implica es enorme. La Isis egipcia que en tal situación aparece en bajorrelieves no tiene nada de maternal, ninguna ternura, ningún rasgo de

alma ni de sentimiento, del que no están del todo privadas ni siquiera las más rígidas imágenes marianas bizantinas. Ahora bien, ¿qué no han hecho con la Virgen y el Niño Jesús Rafael o cualquier otro de los grandes maestros italianos? ¡Qué profundidad de sentimiento, qué vida espiritual, qué intimidad y plenitud, qué majestad y encanto, qué ánimo humano y sin embargo enteramente penetrado de espíritu divino nos habla en cada uno de los rasgos! ¡Y con qué infinitamente diversas formas y situaciones ha sido este tema uno representado** a menudo por los mismos maestros y más aún por artistas diferentes! La madre, la virgen pura, la belleza, la majestad, el encanto corpóreos, espirituales, todo esto y mucho más es alternativamente subrayado como carácter principal de la expresión. Pero lo que sobre todo revela la maestría y conduce también a la maestría de la representación** no es la belleza sensible de las formas, sino la animación espiritual. Ahora bien, el arte griego ha ciertamente sobrepujado con mucho al egipcio y hecho también de la expresión de lo interno humano su tema, pero no pudo sin embargo lograr la intimidad y profundidad de sentimiento que implica el modo de expresión cristiano, ni, según todo su carácter, aspiraba tampoco en absoluto a esta clase de animación. El fauno con el joven Baco en brazos que ya he citado varias veces, p. ej., es sumamente atractivo y encantador. Igualmente las ninfas que cuidan a Baco, una situación representada** en bellísimo agrupamiento por una pequeña gema. Tenemos aquí el mismo sentimiento de amor ingenuo, sin deseo, sin ansia, hacia el niño, pero, aparte incluso de lo material, la expresión sin embargo no tiene de ningún modo el alma interna, la profundidad de ánimo que encontramos en los cuadros cristianos. Los antiguos pueden ciertamente haber pintado retratos excelentemente, pero ni su concepción de las cosas naturales ni su visión de las

circunstancias humanas y divinas fueron de tal índole que pudiera por lo que a la pintura se refiere llegar a expresarse una espiritualización tan íntima como en la pintura cristiana.

Pero ya su material implica que la pintura debe postular este modo subjetivo de animación. Pues su elemento sensible, en el cual se mueve, es la extensión en la superficie y la configuración por la *particularización* de los colores, por lo que la forma de la objetualidad, tal como es para la intuición, es transformada en una apariencia[565] artística puesta por el espíritu en lugar de la figura real misma. El principio de este material implica que lo exterior ya no debe conservar para sí validez última en su ser-ahí efectivamente real —aunque animado por lo espiritual—, sino que precisamente en esta realidad debe ser degradado a una mera apariencia[566] del espíritu *interno* que quiere intuirse para sí como espiritual. Si tomamos la cosa más profundamente, no otro sentido tiene este progreso desde la figura escultórica total. Lo que emprende la expresión de sí *como interno* en el reflejo de la exterioridad es lo interno del espíritu. Igualmente, la superficie sobre la que la pintura hace aparecer[567] sus objetos conduce para sí, en segundo lugar, a ambientes, referencias, relaciones, mientras que el color exige, como *particularización* de la apariencia[568], también una particularidad de lo interno que sólo puede clarificarse por determinidad de la expresión, de la situación y de la acción, y que por tanto requiere inmediatamente multiplicidad, movimiento y vida interna y externa particular. Pero este principio de la interioridad como tal, que en su aparecer[569] efectivamente real está al mismo tiempo asociada a la multiformidad del ser-ahí externo y se da a conocer fuera de esta existencia como un ser-para-sí recogido en sí, ya lo hemos visto como principio de la forma artística romántica,

en cuyo contenido y clase de representación** tiene por tanto el elemento de la pintura única y exclusivamente su objeto *del todo correspondiente*. A la inversa, podemos igualmente decir que el arte romántico, si quiere producir obras de arte, debe buscarse un material que coincida con su contenido, y que ante todo lo encuentra en la pintura, la cual en todos los demás temas y concepciones resulta por tanto más o menos formal. Por consiguiente, si, además de la pintura cristiana, se da también una oriental, griega y romana, su centro propiamente dicho resulta sin embargo el desarrollo que ha conseguido este arte dentro de los límites de lo romántico, y no podemos hablar de pintura oriental y griega más que como en la escultura, que enraizaba en el ideal clásico y lograba su verdadera altura con la representación** del mismo, teníamos que ocuparnos también de una escultura cristiana; es decir, debemos admitir que sólo en el material de la forma artística romántica aprehende la pintura el contenido que se adecúa cabalmente a sus medios y formas, y por tanto también sólo en el tratamiento de tales temas aprende a usar y agotar sus medios en todas las vertientes.

Si, en principio de modo enteramente general, seguimos este punto, de ello resulta, por lo que al *contenido*, al *material* y al *modo de tratamiento* artístico de la pintura se refiere, lo siguiente.

a) Determinación principal del contenido

Como vimos, la determinación principal del *contenido* de lo pictórico es la subjetividad que es para sí.

α) Ahora bien, por eso tampoco ni por el lado de lo *interno* puede la individualidad entrar enteramente en lo sustancial, sino que debe por el contrario mostrar cómo aquélla contiene

en sí como este sujeto cada contenido y en el mismo se tiene y expresa a sí, su interior, la propia vitalidad de su representar* y sentir, ni puede aparecer la figura *externa* dominada sin más, como en la escultura, por la individualidad interna. Pues la subjetividad, aunque penetra lo externo como la objetividad apropiada a ella, al mismo tiempo es sin embargo identidad que retorna de lo objetivo a sí, la cual, debido a esta reclusión en sí, deviene indiferente a lo exterior y lo deja libre. Por tanto, así como en el aspecto *espiritual* del contenido lo singular de la subjetividad no está puesto inmediatamente en unidad con la sustancia y la universalidad, sino reflejado en sí hasta la cima del ser-para-sí, así también en lo externo de la figura la particularidad y universalidad de ésta pasarán de esa unificación plástica a la prevalencia de lo singular y por tanto más contingente y más indiferente en *el* modo en que éste es también ya en la realidad efectiva empírica el carácter dominante de todos los fenómenos.

β) Un *segundo* punto se refiere a la *extensión* que por su principio alcanza la pintura en lo que a los objetos que han de representarse** respecta.

La libre subjetividad por una parte deja a toda la vastedad de las cosas naturales y a todas las esferas de la realidad efectiva humana su ser-ahí autónomo, pero por otro lado puede transferirse a todo lo particular y hacer de esto el contenido de lo interno; sólo en este imbricarse con la realidad efectiva concreta se evidencia en efecto a sí misma como concreta y viva. Por eso al pintor le es posible introducir en el ámbito de sus representaciones** una plétora de objetos que permanecen inaccesibles a la escultura. Todo el círculo de lo religioso, las representaciones* del Cielo y del Infierno, la historia de Cristo, de los discípulos, de los santos, etc., la naturaleza externa, lo humano hasta lo más fugaz de situaciones y caracteres, todo en suma puede caber aquí. Pues

de la subjetividad forma también parte lo particular, arbitrario y contingente del interés y de la necesidad, que pugnan por tanto igualmente por entrar en la aprehensión.

γ) Con esto conecta el *tercer* aspecto: que la pintura adopta como contenido de sus representaciones** el *ánimo*. Pues lo que vive en el ánimo se da de modo subjetivo, aunque según su contenido sea lo objetivo y absoluto como tal. Pues el sentimiento del ánimo puede ciertamente tener como contenido suyo lo universal, que sin embargo, en cuanto sentimiento, no conserva la forma de esta universalidad, sino que aparece tal como *yo*, en cuanto este sujeto determinado, me sé y me siento en él. Para exhibir contenido objetivo en su objetividad debo olvidarme de mí mismo. Así, la pintura lleva en efecto ante la intuición lo interno en forma de objetualidad externa, pero su contenido propiamente dicho, que ella expresa, es la subjetividad sentiente; por eso tampoco por el lado de la forma puede proporcionar intuiciones tan determinadas de lo divino, p. ej., como la escultura, sino sólo representaciones* más indeterminadas que inciden en el sentimiento. Con lo que ciertamente parece estar en contradicción el hecho de que veamos cómo los más famosos pintores eligen también preferentemente como tema de cuadros el entorno externo del hombre, montañas, valles, prados, arroyos, árboles, naves, el mar, nubes y cielo, edificios, estancias, etc.; pero lo que en tales obras de arte constituye el núcleo de su contenido no son estos objetos mismos, sino la vitalidad y el alma de la concepción y ejecución subjetivas, el ánimo de artista, que se refleja en su obra y no sólo ofrece una mera reproducción de objetos externos, sino al mismo tiempo a sí mismo y lo interno suyo. Precisamente por esto se evidencian también los objetos en la pintura por este lado como más indiferentes, porque en ellos lo subjetivo empieza a destacar como lo principal. Por este

giro hacia el ánimo, el cual en objetos de la naturaleza externa no puede a menudo ser más que una resonancia general del humor producido, se distingue mayormente la pintura de la escultura y de la arquitectura, aproximándose más a la música y constituyendo la transición del arte figurativo al sonoro.

b) El material sensible de la pintura

Ahora bien, *en segundo lugar*, en su diferencia con la escultura, ya varias veces he indicado en su rasgo fundamental más general el *material* sensible de la pintura, de modo que aquí sólo quiero ocuparme de la conexión más precisa en que está este material con el contenido espiritual que tiene que llevar preferentemente a representación**.

α) Lo primero que a este respecto debe examinarse es la circunstancia de que la pintura contrae la totalidad espacial de las *tres* dimensiones. La concentración cabal sería aquella en el punto como superación de la coexistencia en general y como la inestabilidad-en-sí de esta superación, tal como sucede en el punto temporal. Pero a esta negación consecuentemente ejecutada sólo llega la música. La pintura en cambio deja todavía subsistir lo espacial y elimina sólo *una* de las tres dimensiones, de modo que con ello hace de la *superficie* el elemento de sus representaciones**. Esta reducción de las tres dimensiones al plano reside en el principio de la interiorización, el cual sólo puede patentizarse como interioridad en lo espacial por el hecho de que no deja subsistir la totalidad de la exterioridad, sino que la limita.

Se está habitualmente inclinado a opinar que esta reducción es un arbitrio de la pintura que le reporta a ésta una deficiencia. Pues ella quiere hacer intuitivos objetos naturales en toda su realidad o representaciones* y

sentimientos espirituales por medio del cuerpo humano y los gestos de éste; pero para este fin la superficie es insuficiente y queda a la zaga de la naturaleza, que se presenta con completud enteramente distinta.

αα) Respecto a lo materialmente espacial, la pintura es en efecto más abstracta todavía que la escultura; pero esta abstracción, muy lejos de ser una limitación meramente arbitraria o una torpeza humana frente a la naturaleza y las producciones de ésta, constituye precisamente el progreso necesario de la escultura. Ya la escultura no era una imitación meramente del ser-ahí natural, corpóreo, sino una reproducción a partir del espíritu, y eliminaba por tanto de la figura todos los aspectos de la existencia natural común que no correspondieran al contenido determinado que había que representar**. Esto afectaba en la escultura a la particularidad de la coloración, de modo que sólo restaba la abstracción de la figura sensible. Ahora bien, en la pintura sucede lo opuesto, pues su contenido es la interioridad espiritual que sólo en lo externo puede acceder a manifestación, en cuanto retornante de ello a sí. Así, la pintura trabaja ciertamente también para la intuición, pero de un modo que lo objetivo que representa** no resulta un ser-ahí natural efectivamente real, total, espacial, sino que se convierte en un reflejo del *espíritu* en el que éste sólo revela su espiritualidad en la medida en que supera el ser-ahí real y lo transforma en una mera apariencia[566] en lo espiritual para lo espiritual.

ββ) Por eso la pintura *debe* aquí demoler la totalidad espacial, y a renunciar a esta completud no le obliga sólo la limitación de la naturaleza humana. Pues, dado que según su ser-ahí espacial el objeto de la pintura es sólo una apariencia[566] de lo interno espiritual representado** por el arte para el espíritu, la autonomía de la existencia

efectivamente real, espacialmente dada, se disuelve y logra una referencia mucho más estrecha al espectador que en la escultura. La estatua es para sí predominantemente autónoma, despreocupada del observador, el cual puede colocarse donde quiera; su perspectiva, sus movimientos, su deambular son para la obra de arte algo indiferente. Ahora bien, si esta autonomía debe todavía conservarse, la imagen escultórica debe poder también darle algo al espectador desde cualquier perspectiva. Pero este ser-para-sí de la obra debe conservarse en la escultura, porque su contenido es lo que exterior e interiormente estriba en sí, lo hermético y lo objetivo. En cambio, en la pintura, cuyo contenido lo constituye la subjetividad, y ciertamente la interioridad en sí al mismo tiempo particularizada, tiene precisamente que aparecer también este aspecto de la desunión en la obra de arte como objeto y espectador, pero disolverse inmediatamente por el hecho de que la obra, en cuanto que representa** lo subjetivo, pone también de relieve, según todo su modo de representación**, la determinación de ser ahí esencialmente sólo para el sujeto, para el observador, y no autónoma para sí. El espectador está presente, incluido por así decir desde el principio, y la obra de arte sólo es para este punto estable del sujeto. Pero para esta referencia a la *intuición* y su reflejo espiritual la mera apariencia[566] de la realidad es bastante y en tal medida la totalidad efectivamente real del espacio incómoda, pues en tal caso los objetos intuidos conservan para sí un ser-ahí y no aparecen [567] representados** sólo por el espíritu para la propia intuición de éste. La naturaleza no puede por tanto reducir sus productos a un plano, pues sus objetos tienen y deben tener al mismo tiempo un ser-para-sí real; sin embargo la pintura no implica la satisfacción en el ser efectivamente real, sino en el interés meramente teórico por el reflejo exterior de lo interno,

y descarta con ello toda menesterosidad y apresto para una realidad y organización espacial, total.

γγ) Ahora bien, con esta reducción a la superficie está *en tercer lugar* conectada la circunstancia de que la pintura no está con la arquitectura más que en una relación más remota que la escultura. Pues las obras escultóricas, incluso cuando son puestas autónomamente para sí en plazas públicas o en jardines, precisan siempre de un pedestal arquitectónicamente tratado, mientras que en estancias, vestíbulos, atrios, etc., la arquitectura sirve sólo como entorno de las estatuas o, a la inversa, las imágenes escultóricas son utilizadas como decoración de edificios, y se da por tanto entre ambas una conexión más estrecha. La pintura en cambio, esté en estancias cerradas o en atrios abiertos y al aire libre, se limita a la pared. Originariamente sólo tiene la determinación de llenar superficies murales vacías. Esta vocación la satisface principalmente entre los antiguos, que adornaban las paredes de los templos y más tarde también de las viviendas privadas de este modo. La arquitectura gótica, cuya principal tarea es la edificación de recintos de las más grandiosas proporciones, ofrece también superficies todavía mayores, las más inmensas que pueda pensarse, pero en ella, tanto en cuanto a lo exterior como en cuanto a lo interior de los edificios, la pintura sólo aparece en los mosaicos más primitivos como decoración de superficies vacías; por el contrario, la posterior arquitectura del siglo XIV rellena particularmente sus inmensas tapias de un modo él mismo arquitectónico, de lo que el más grandioso ejemplo lo constituye la fachada principal de la catedral de Estrasburgo. Aquí las superficies vacías, aparte de las puertas de entrada, el rosetón y las ventanas, están decorados con mucha gracia y multiplicidad por adornos a la manera de ventanas proyectados sobre los muros, así como por figuras, de modo

que no se precisan ya pinturas. Por eso en la arquitectura religiosa la pintura sólo reaparece primordialmente en edificios que comienzan a aproximarse al tipo de la arquitectura antigua. Sin embargo, en conjunto la pintura religiosa cristiana también se separa de la arquitectura y autonomiza sus obras, como, p. ej., en grandes cuadros de altar, en capillas o en altares mayores. Ciertamente también aquí debe el cuadro guardar relación con el carácter del lugar para el que está determinado, pero por lo demás no tiene su determinación sólo en el relleno de superficies murales, sino que es ahí por sí mismo como una obra escultórica. La pintura es finalmente empleada para la ornamentación de salas y estancias en edificios públicos, ayuntamientos, palacios, viviendas privadas, etc., por lo que de nuevo se vincula más estrechamente con la arquitectura, una vinculación que no debe sin embargo hacerle perder su autonomía como arte libre.

β) Pero, ahora bien, la ulterior necesidad en la pintura de superación de las dimensiones espaciales en la superficie tiene que ver con el hecho de que la pintura está llamada a expresar la interioridad al mismo tiempo particularizada en sí y rica por tanto en múltiples particularidades. La mera limitación a las formas *espaciales* de la figura, con las que la escultura puede contentarse, se disuelve por tanto en el arte más rico, pues las formas espaciales son lo más abstracto de la naturaleza, y, en la medida en que se exige un material en sí más múltiple, esto debe ahora ser aprehendido según diferencias particulares. Al principio de la representación** en lo *espacial* se añade por tanto la materia *físicamente* determinada de modo más específico, cuyas diferencias, si deben aparecer como las esenciales para la obra de arte, deben mostrar esto en la espacialidad total misma, que deja de ser el medio último de representación**, y demoler la completud de

las dimensiones espaciales, a fin de subrayar la manifestación de lo físico. Pues en la pintura las dimensiones no son ahí por sí mismas en su realidad propiamente dicha, sino que sólo esto físico las hace aparentes y visibles.

αα) Ahora bien, si preguntamos de qué clase de elemento *físico* se sirve la pintura, éste es la *luz* en cuanto la visualización universal de la objetividad en general.

El material sensible, concreto de la arquitectura hasta aquí considerado era la resistente, pesada materia que particularmente en la arquitectura destacaba precisamente este carácter de la materia pesada como oprimente, pesante, sustentante y sustentada, etc., sin perder tampoco la misma determinación en la escultura. La materia pesada gravita porque no tiene en sí misma sino en otro su punto material de unidad, y busca, tiende a este punto, pero, debido a la resistencia de otros cuerpos que por ello devienen sustentantes, permanece en su sitio. El principio de la luz es lo opuesto a la materia pesada todavía no abierta a su unidad. Todo lo demás que pueda decirse de la luz no resta verdad al hecho de que ésta es absolutamente ligera, ni pesada ni resistente, sino la pura identidad consigo y por tanto la pura referencia a sí, la idealidad primera, el primer sí[570] de la naturaleza. En la luz comienza la naturaleza por vez primera a devenir subjetiva y es el yo físico universal que ciertamente no se ha lanzado a la particularidad ni contraído en la singularidad y el puntual hermetismo en sí, sino que en cambio supera la mera objetividad y exterioridad de la materia pesada y puede hacer abstracción de la totalidad sensible, espacial, de la misma. Según este aspecto de la cualidad más *ideal* de la luz, deviene ésta el principio físico de la *pintura*.

ββ) Pero, ahora bien, la luz como tal existe sólo como el

aspecto *uno* implicado por el principio de la subjetividad, esto es, como esta identidad más ideal. A este respecto, la luz es el manifestar que sin embargo aquí en la naturaleza se evidencia sólo como el hacer-visible *en general*, pero tiene el contenido particular de lo que revela fuera de sí como la objetualidad que no es la luz, sino lo otro a ésta y por tanto oscuro. Ahora bien, la luz da a conocer estos objetos en sus diferencias de figura, lejanía, etc., por el hecho de que ilumina, esto es, despeja más o menos su oscuridad e invisibilidad, y hace que unas partes singulares destaquen más visiblemente, esto es, como más próximas al observador, que otras en cambio quedan en segundo plano como más oscuras, esto es, como más alejadas del observador. Pues claridad y oscuridad como tal, en la medida en que aquí no se considera el color determinado del objeto, se refieren en general a la distancia entre nosotros y los objetos alumbrados en su iluminación específica. En esta relación con la objetualidad, la luz no produce ya la luz como tal, sino lo claro y lo oscuro en sí mismos ya particularizados, luz y sombra, cuyas múltiples figuraciones permiten conocer la figura y la distancia de los objetos entre sí y del observador. La pintura se sirve de este principio porque su concepto implica de suyo la particularización. Si a este respecto la comparamos con la escultura y la arquitectura, estas artes presentan efectivamente las diferencias reales de la figura espacial y dejan que luz y sombra operen a través de la iluminación que da la luz natural tanto como por la posición del espectador, de modo que la rotundidad de las formas está aquí ya dada para sí, y luz y sombra, a través de las que deviene visible, son sólo una consecuencia de lo que ya era efectivamente ahí independientemente de este devenir-visible. En la pintura en cambio lo claro y lo oscuro pertenecen ellos mismos, con todas sus gradaciones y sutilísimas transiciones, al principio

del *material* artístico y no producen más que la *apariencia intencional* de lo que la escultura y la arquitectura configuran *realmente* para sí. Luz y sombra, el manifestarse de los objetos en su iluminación, es operado por el arte y no por la luz natural, la cual por tanto sólo hace *visibles* aquello claro y oscuro y *la* iluminación producida aquí ya por la pintura. Ésta es la razón positiva, derivada del material mismo propiamente dicho, por la que la pintura no precisa de las tres dimensiones. La figura la hacen la luz y la sombra y es para sí superflua como figura real.

γγ) Pero, ahora bien, en *tercer lugar*, claro y oscuro, sombra y luz, así como su juego recíproco, son sólo una abstracción que, en cuanto esta abstracción, no existe en la naturaleza y por tanto tampoco puede emplearse como material sensible.

En efecto, como ya vimos, la luz se refiere a lo otro a ella, a lo oscuro. En esta relación no permanecen sin embargo ambos principios autónomos, sino que se ponen como unidad, como reciprocidad de luz y oscuridad. La luz de este modo en sí misma empañada, oscurecida, pero que igualmente penetra e ilumina lo oscuro, constituye el principio del *color* como material de la pintura propiamente dicho. La luz como tal resulta incolora, la pura indeterminidad de la identidad consigo; al color, que frente a la luz es ya algo relativamente oscuro, le pertenece lo distinto de la luz, una opacidad con la que se unifica el principio de la luz; y es por tanto una representación* mala y falsa pensar la luz como compuesta de diferentes colores, esto es, de diferentes oscurecimientos.

Figura, distancia, delimitación, rotundidad, en una palabra, todas las relaciones espaciales y diferencias de la manifestación en el espacio, son producidos en la pintura sólo por el color, cuyo más ideal principio es también capaz de

representar** un contenido más ideal y, mediante los más profundos contrastes, las infinitamente múltiples fases intermedias, transiciones y sutilezas de la más delicada matización respecto a la abundancia y particularidad de los objetos que han de asumirse, brinda el más vasto campo de acción. Es increíble lo que de hecho consuma aquí la mera coloración. Dos hombres, p. ej., son algo del todo diferente; en su autoconsciencia tanto como en su organismo corpóreo, cada uno es para sí una totalidad espiritual y corpórea hermética, y sin embargo en un cuadro toda esta diferencia se reduce sólo a la diferencia de colores. *Aquí* cesa tal coloración, comienza otra, y todo es con ello ahí: forma, lejanía, mímica, expresión, lo más sensible y lo más espiritual. Y, como hemos dicho, no debemos considerar esta reducción como un expediente y una insuficiencia, sino a la inversa: la pintura no echa de menos la tercera dimensión, sino que la rechaza intencionadamente, para sustituir lo real meramente espacial por el principio superior y más rico del color.

γ) Ahora bien, esta riqueza le permite también a la pintura desarrollar en sus representaciones** la totalidad de la apariencia. La escultura está más o menos limitada a la estable reclusión-en-sí de la individualidad; pero en la pintura el individuo no puede mantenerse en la misma restricción en sí y hacia fuera, sino que pasa a la más múltiple de las referencialidades. Pues, por una parte, como ya indiqué, está puesto en una relación mucho más estrecha con el espectador, por otra adquiere una conexión más múltiple con otros individuos y el entorno natural externo. El mero hacer-aparecer[571] la objetividad ofrece la posibilidad de desplegar las más vastas distancias y espacios y todos los más diversos objetos que en ella se dan en una y la misma obra de arte, la cual sin embargo, en cuanto obra de arte, debe igualmente ser un todo en sí hermético y evidenciarse en esta claustración no

como un cesar y limitar meramente contingente, sino como una totalidad de particularidades recíprocamente pertenecientes según la cosa.

c) Principio del tratamiento artístico

En tercer lugar, tras este examen general del contenido y del material sensible de la pintura, tenemos todavía que señalar brevemente el principio general del modo de tratamiento *artístico*.

La pintura, más que la escultura y la arquitectura, admite los dos extremos de que por una parte devienen lo principal la profundidad del objeto, la seriedad religiosa y ética de la concepción y de la representación** de la belleza ideal de las formas, y por otro lado, en los objetos insignificantes tomados para sí, la particularidad de lo efectivamente real y el arte subjetivo del hacer. Por eso podemos también bastante a menudo oír dos juicios extremos; o bien la exclamación: ¡qué magnífico tema, qué profunda, fascinante, admirable concepción, qué grandeza en la expresión, qué audacia en el dibujo! o bien lo opuesto: ¡qué magnífica, incomparablemente pintado! El concepto mismo de la pintura implica esta divergencia, más aún, puede sin duda decirse que ambos aspectos no han de unirse en desarrollo uniforme, sino que cada uno de ellos debe devenir para sí autónomo. Pues la pintura tiene como su medio de representación** tanto la figura como tal, las formas de la limitación espacial, como también el color, y por este carácter suyo está entre lo ideal, plástico, y el extremo de la particularidad inmediata de lo efectivamente real, por lo que aparecen también dos clases de pintura: una la ideal, cuya esencia es la universalidad, la otra la que representa** lo

singular en su más estricta particularidad.

α) A este respecto, la pintura tiene, *en primer lugar*, como la escultura, que asumir lo sustancial, los temas de la fe religiosa, los grandes acontecimientos de la historia, los individuos más eminentes, aunque lleva a la intuición esto sustancial en forma de subjetividad interna. Lo que aquí importa es la grandiosidad, la seriedad de la acción representada**, la profundidad del ánimo expresado en ella, de modo que aquí no pueden todavía afirmar su pleno derecho el desarrollo y la aplicación de todos los ricos medios artísticos de que es capaz la pintura, y de la destreza que exige el perfecto uso virtuoso de estos medios. Es la fuerza del contenido que ha de representarse** y la inmersión en lo esencial y sustancial del mismo lo que en el arte de la pintura relega como lo todavía menos esencial esa sobresaliente habilidad. Así, p. ej., los cartones de Rafael son de un valor inestimable y muestran toda la excelencia de la concepción, aunque Rafael mismo en cuadros terminados —por mucha maestría que alcanzase en cuanto al dibujo, a la pureza de las figuras individuales, ideales pero completamente vivas, a la composición y al colorido— es ciertamente superado en el colorido, en lo paisajístico, etc., por los maestros holandeses. Más aún es este el caso en anteriores héroes del arte italianos, comparado con los cuales Rafael es tan inferior en profundidad, fuerza e intimidad de la expresión como los ha superado en arte de pintar, en belleza de agrupamiento vivo, en dibujo, etc.

β) Pero, a la inversa, como vimos, la pintura no debe quedarse en esta profundización en lo pleno de contenido de la subjetividad y la infinitud de ésta, sino que debe dar autonomía y libertad a la particularidad, a lo que si no sólo constituye, por así decir, lo accesorio, el entorno y el trasfondo. Ahora bien, en este paso de la más profunda

seriedad a la exterioridad de lo particular, debe penetrar hasta el extremo mismo de la apariencia como tal, donde todo el contenido deviene indiferente y el hacer-aparecer[511] artístico el interés principal. Con arte supremo vemos fijar la más fugaz apariencia[565] del cielo, de la hora del día, de la luminosidad en el bosque, las apariencias y los reflejos[572] de las nubes, de las olas, de los lagos, de los ríos, el titilar y el fulgor del vino en el vaso, el brillo de los ojos, lo momentáneo de una mirada, de una sonrisa, etc. La pintura pasa aquí de lo ideal a la realidad efectiva viva, cuyo efecto de manifestación alcanza particularmente mediante la exactitud y la ejecución de cada una de las partes más singulares. Pero no es esta una mera diligencia en la elaboración, sino un inteligente celo que perfecciona para sí cada particularidad y sin embargo mantiene en conexión y flujo el todo, y precisa para ello del máximo arte. Ahora bien, aquí parece que la vitalidad con ello alcanzada en el hacer-aparecer[571] lo efectivamente real se convierte en una determinación superior al ideal, y en ningún arte se discute por tanto más sobre ideal y naturaleza, como ya antes he comentado más profusamente con otro motivo. Podría en efecto tildarse de derroche la aplicación de todos los medios artísticos a un material tan exiguo; pero la pintura no puede desembarazarse de este material, que a su vez es por su parte el único apropiado para ser tratado con tal arte y para garantizar esta infinita sutileza y delicadeza de la apariencia[568].

γ) Pero, ahora bien, el tratamiento artístico no se queda en esta oposición más general, sino que, puesto que la pintura descansa en general sobre el principio de la subjetividad y la particularidad, procede a una más precisa particularización y singularización. Ciertamente también la arquitectura y la escultura muestran diferencias nacionales, y particularmente en la escultura puede ya reconocerse *una* más precisa

individualidad de escuelas y de maestros singulares; pero en la pintura esta diversidad y subjetividad del modo de representación** se extiende por entero tanto a lo vasto e inconmensurable como los temas que ella puede asumir no pueden ser delimitados de antemano. Aquí se hace valer primordialmente el espíritu particular de los pueblos, de las provincias, de las épocas y de los individuos, y afecta no sólo a la elección de los temas y al espíritu de la concepción, sino también a la índole del dibujo, del agrupamiento, del colorido, del manejo de los pinceles, del tratamiento de determinados colores, etc., hasta las maneras y manías subjetivas.

Ahora bien, puesto que la pintura tiene la determinación de difundirse tan irrestrictamente en lo interno y particular, tan poco de lo general es, a decir verdad, lo que de ella puede determinadamente decirse como poco de lo determinado hay que pudiera en general citarse de ella. Sin embargo, no podemos contentarnos con lo que hasta aquí he dicho sobre el principio del contenido, del material y del tratamiento artístico, sino que, aunque dejando de lado lo empírico en su prolija multiplicidad, debemos someter a un más preciso examen algunos aspectos particulares que se evidencian como perentorios.

2. Determinidades particulares de la pintura

Los diferentes puntos de vista según los cuales tenemos que emprender esta caracterización más firme nos están ya prescritos por la elucidación llevada a cabo hasta aquí. De nuevo afectan al contenido, al material y al tratamiento

artístico de ambos.

Por lo que, *en primer lugar*, concierne al *contenido*, ya hemos ciertamente visto como la temática correspondiente el contenido de la forma artística romántica, pero debemos formular la ulterior pregunta por cuáles sean, en la riqueza de esta forma artística, los círculos más determinados y primordialmente apropiados para integrarse con la representación** pictórica.

En segundo lugar, nosotros conocemos sin duda el *principio* del material sensible, pero ahora debemos determinar más precisamente las formas que la coloración puede expresar en la superficie, en la medida en que la figura humana y las demás cosas naturales deben acceder a manifestación a fin de revelar la interioridad del espíritu.

En tercer lugar, se pregunta de igual modo por la determinidad de la concepción y la representación** artísticas que de modo él mismo diferente corresponde al diverso carácter del contenido y da con ello lugar a *géneros* particulares de pintura.

a) El contenido romántico

Ya antes he recordado que los antiguos contaron con excelentes pintores, pero al mismo tiempo observado que la vocación de la pintura sólo pueden satisfacerla el modo de concepción y la clase de sentimiento que se evidencian activos en la forma artística romántica. Pero, ahora bien, esto parece, considerado por el lado del contenido, ser contradicho por la circunstancia de que precisamente en el apogeo de la pintura cristiana, en la época de Rafael, de Correggio, de Rubens, etc., fueron utilizados y representados** temas mitológicos ora

para sí, ora como ornamentación y alegorización de grandes gestas, triunfos, matrimonios de príncipes, etc. De lo mismo se ha vuelto a hablar de diversos modos en tiempos muy recientes. Así, p. ej., Goethe ha vuelto a las descripciones de Filostrato de los cuadros de Polignoto y les ha refrescado y renovado con aprehensión poética a los pintores estos temas muy bellamente. Pero, ahora bien, si con tales propuestas está ligada la exigencia de aprehender y representar** en el sentido y con el espíritu específicos de los antiguos mismos los temas de la mitología y de las leyendas griegas o también escenas del mundo romano, por lo que los franceses han mostrado gran predilección en cierta época de su pintura, al punto ha en general de objetarse por contra que a este pasado no puede devolvérsele la vida y que lo específico de los antiguos no es perfectamente conforme al principio de la pintura. El pintor debe por tanto hacer de estas temáticas algo enteramente distinto, insuflarles un espíritu enteramente distinto, un modo de sentimiento y de intuitivización distinto al implícito en ellas entre los antiguos, a fin de poner tal contenido en asonancia con las tareas y los fines de la pintura propiamente dichos. Así, pues, tampoco el círculo de temáticas y situaciones antiguas es en conjunto el que ha fomentado la pintura en desarrollo consecuente, sino que por el contrario ha sido abandonado como un elemento al mismo tiempo heterogéneo que primero debe ser esencialmente reelaborado. Pues, como ya indiqué varias veces, la pintura tiene que asumir primordialmente aquello cuya representación** puede procurar, sobre todo frente a la escultura, la música y la poesía, por medio de la figura exterior. Ello es la concentración del espíritu en sí, cuya expresión le está negada a la escultura, mientras que la música a su vez no puede pasar a lo exterior de la apariencia de lo interno, y la poesía misma sólo puede ser una intuición imperfecta de lo corpóreo. La

pintura en cambio todavía es capaz de asociar ambos aspectos: puede expresar en lo exterior mismo la plena intimidad y tiene por tanto que tomar como contenido esencial la profundidad rica en contenido del alma y asimismo la particularidad del carácter y de lo característico profundamente impresa; la intimidad del sentimiento en general y la intimidad en lo *particular*, para cuya expresión acontecimientos, relaciones y situaciones no deben aparecer meramente como explicación del carácter individual, sino que la particularidad específica debe mostrarse como profundamente incisa, enraizada en el alma y en la fisonomía misma, y como totalmente asumida por la figura externa.

Pero, ahora bien, para la expresión de la intimidad en general no es exigible la autonomía y la grandiosidad originariamente ideales de lo clásico, en las que la individualidad permanece en la asonancia inmediata con lo sustancial de la esencialidad espiritual y con lo sensible de la apariencia corpórea; tampoco le bastan a la representación** del ánimo la serenidad natural, la alegría del goce y la dichosa concentración griegas, sino que de la verdadera profundidad e intimidad del espíritu forma parte el hecho de que el alma haya trabajado a fondo sus sentimientos, facultades, toda su vida interna, de que haya vencido muchas cosas, haya sufrido dolores, soportado angustias y sufrimientos anímicos, pero en esta separación se haya conservado y retornado de ella a sí. Ciertamente en el mito de Hércules los antiguos nos presentan también a un héroe que, tras muchas fatigas, es instalado entre los dioses y goza allí de una bienaventurada calma; pero el trabajo que consuma Hércules es sólo un trabajo externo, la beatitud que se le concede como recompensa es sólo un tranquilo reposo, y la antigua profecía de que debe ponerle fin al reino de Zeus no la ha cumplido verdaderamente él, el supremo héroe griego, sino que el fin

del gobierno de aquellos dioses autónomos sólo comienza cuando el hombre derrota, no los dragones y las serpientes de Lerna, exteriores, sino los dragones y las serpientes del propio pecho, la rudeza y la esquivez de la subjetividad. Sólo con eso la serenidad natural se convierte en aquella serenidad superior del espíritu que consuma el tránsito a través del momento negativo de la desunión, y con este trabajo se ha logrado la satisfacción infinita. El sentimiento de serenidad y de ventura debe transfigurarse y depurarse en beatitud. Pues ventura y felicidad venturosa contienen todavía una contingente concordancia natural del sujeto con circunstancias externas; pero en la beatitud se abandona la ventura que todavía se refiere a la existencia inmediata, y el todo se transfiere a la interioridad del espíritu. La beatitud es una satisfacción que es conquistada y únicamente así justificada; una serenidad de la victoria, el sentimiento del alma que ha suprimido en sí lo sensible y finito, y con ello se ha sacudido la inquietud, que siempre está al acecho; feliz es el alma que ha ciertamente entrado en lucha y suplicio, pero triunfado sobre su sufrimiento.

α) Si ahora preguntamos por lo que en este contenido pueda ser lo propiamente hablando *ideal*, esto es la *reconciliación* del ánimo subjetivo con Dios, que en su manifestación humana misma ha recorrido este calvario. La intimidad sustancial es sólo la de la *religión*, la paz del sujeto que se siente a sí pero sólo está verdaderamente satisfecho en la medida en que se ha recogido en sí, ha roto su corazón terrenal, se ha elevado por encima de la mera naturalidad y finitud del ser-ahí y en esta elevación ha conquistado la intimidad universal, la intimidad y unicidad en y con Dios. El alma *se* quiere, pero se quiere en otro al que ella misma es en su particularidad; renuncia por tanto a sí ante Dios, a fin de encontrarse y gozarse a sí misma en éste. Éste es el carácter

del *amor*, la intimidad en su verdad, el amor sin deseo, religioso, que le da al espíritu reconciliación, paz y beatitud. No es el goce y la alegría del amor efectivamente real, vivo, sino sin pasión, más aún, sin inclinación[573], sólo una tendencia[574] del alma: un amor en el que por el lado natural hay una muerte, un estar-muerto, de modo que la relación efectivamente real en cuanto vínculo y lazo terrenales de hombre a hombre desaparece como algo pasajero que, tal como existe, no tiene esencialmente una perfección suya, sino que lleva en sí el defecto de la temporalidad y la finitud, y por tanto comporta una elevación a un más allá que resulta al mismo tiempo una consciencia y un goce sin anhelo, sin apetito, del amor.

Este rasgo constituye lo ideal lleno de alma, interno, superior, que sustituye a la tranquila grandeza y autonomía de los antiguos. A los dioses del ideal clásico ciertamente no les falta por así decir un rasgo de tristeza, lo negativo cargado de destino que es la apariencia[566] de la fría necesidad en estas serenas figuras, las cuales sin embargo, en divinidad y libertad autónomas, permanecen ciertas de sus simples grandeza y poder. Pero una libertad tal no es la libertad del amor, que está más llena de alma y es más íntima, pues reside en una relación de alma a alma, de espíritu a espíritu. Esta intimidad inflama el rayo, presente en el ánimo, de la beatitud, de un amor que en el sufrimiento y en la pérdida suprema no se siente sólo resignado e indiferente, sino que cuanto más profundamente sufre, tanto más profundamente encuentra en ello el sentimiento y la certeza del amor, y muestra en el dolor haber vencido en y dentro de sí. En los ideales de los antiguos vemos en cambio, independientemente de aquel rasgo indicado de una tranquila tristeza, sólo ciertamente la expresión del dolor de naturalezas nobles, como p. ej., en Níobe y en Laocoonte; no se abandonan al lamento y a la

desesperación, sino que se acreditan[575] grandes y magnánimos en ello, pues esta conservación[576] de sí mismos resulta vacía, el sufrimiento, el dolor es por así decir lo último, y la conciliación y la satisfacción deben ser sustituidas por una fría resignación en la que el individuo, sin derrumbarse en sí, renuncia a aquello en que se había afirmado. Lo vil no es aplastado, no se revela ira, ni menosprecio, ni desdén, pero la altura de la individualidad sólo es sin embargo un rígido estar-junto-a-sí, un hueco aguantar el destino en el que la nobleza y el dolor del alma no aparecen equilibrados. Sólo el amor religioso romántico tiene la expresión de la felicidad y de la libertad.

Ahora bien, esta unicidad y satisfacción es, según su naturaleza, espiritualmente concreta, pues es el sentimiento del espíritu que en otro se sabe uno consigo mismo. Por eso aquí, si el contenido representado** debe ser completo, se exigen *dos* aspectos, en la medida en que al amor le es necesario el desdoblamiento de la personalidad espiritual; estriba en dos personas autónomas que sin embargo tienen el sentimiento de su unidad. Pero con esta unidad está siempre ligado al mismo tiempo el momento de lo *negativo*. Pues el amor pertenece a la subjetividad, pero el sujeto es *este* corazón para sí subsistente, el cual, para amar, debe desprenderse-de sí, renunciar a sí, sacrificar el punto inflexible de su peculiaridad. Este sacrificio constituye en el amor, que sólo vive y siente en la entrega, lo *conmovedor*. Por eso si en la entrega el hombre recobra sin embargo su sí y en la superación de su ser-para-sí alcanza precisamente el ser-para-sí afirmativo, en el sentimiento de esta unicidad y de su suprema felicidad queda no obstante lo negativo, la emoción no tanto como sentimiento de sacrificio, sino más bien como de la felicidad inmerecida de sentirse pese a ello autónomo y en unidad consigo. La emoción es el sentimiento de la

contradicción dialéctica de haber renunciado a la personalidad y ser sin embargo autónomo, una contradicción que se da en el amor y se resuelve eternamente en éste.

Ahora bien, por lo que respecta al aspecto de la subjetividad *humana* particular en esta intimidad, el amor uno fuente de bendiciones que en ella goza del cielo se eleva más allá de lo temporal y de la individualidad particular del carácter, el cual se convierte en algo indiferente. Como se señaló, ya los ideales divinos de la escultura se transforman unos en otros; pero, puesto que no están privados del contenido y del círculo de la primera, inmediata individualidad, esta individualidad resulta sin embargo la forma esencial de la representación**. En cambio, en aquel puro rayo de beatitud la particularidad está superada; ante Dios todos los hombres son iguales o más bien la piedad los hace efectivamente iguales, de modo que lo que importa es sólo la expresión de la indicada concentración del amor, que no precisa ni de la felicidad ni de este o aquel objeto singular. Por supuesto, para su existencia el amor religioso también precisa de determinados individuos que, aparte de este sentimiento, tengan también otra esfera de su ser-ahí; pero, puesto que aquí el contenido ideal propiamente dicho lo ofrece la intimidad llena de alma, ésta no encuentra su exteriorización y realidad efectiva en la particular diversidad del carácter y de su talento, de sus circunstancias y de su destino, sino que está más bien elevada por encima de ello. Por eso cuando en nuestros días se oye hacer referencia a la diferencia de la subjetividad del carácter como lo principal de la educación y de lo que el hombre tiene que exigirse a sí mismo, de donde se sigue el principio de que cada cual debe ser tratado de manera distinta y tratarse a sí mismo de manera distinta, este modo de pensar entra enteramente en oposición con el amor religioso, en el que tales diversidades

pasan a segundo plano. Pero, a la inversa, la característica individual, precisamente por ser lo inesencial que no se funde absolutamente con el espiritual reino celestial del amor, adquiere aquí una mayor determinidad, pues, conforme al principio de la forma artística romántica, deviene libre y se expresa tanto más característicamente cuanto no tiene como su ley suprema la belleza clásica, el estar-penetrado de la inmediata vitalidad y finita particularidad del contenido espiritual religioso. Pero, no obstante, esto característico ni puede ni debe perturbar aquella intimidad del amor que, ahora bien, no está por su parte igualmente ligada a lo característico como tal, sino que ha devenido libre y constituye para sí el ideal espiritual verdaderamente autónomo.

Ahora bien, como ya se ha expuesto en el examen de la forma artística romántica, el centro ideal y el contenido principal de la esfera religiosa los forma el amor en sí *reconciliado*, satisfecho, cuyo tema en la pintura, puesto que ésta tiene también que representar** el contenido espiritual en forma de realidad efectiva humana, corpórea, no debe resultar un mero más allá espiritual, sino ser efectivamente real y presente. Según esto, como contenido ideal de todo punto conforme a esta esfera podemos señalar la *Sagrada Familia* y sobre todo el amor de la Virgen por el Niño Jesús. Pero más acá y más allá de este centro se extiende todavía un material más vasto, aunque en uno u otro respecto en sí mismo menos perfecto para la pintura. La articulación de todo este contenido podemos establecerla como sigue.

αα) El primer tema es el *objeto* del amor mismo en universalidad simple e imperturbada unidad consigo: Dios mismo en su esencia carente de manifestación, *Dios Padre*. Pero, sin embargo, cuando quiere representar** a Dios, al Padre, tal como la representación* religiosa cristiana tiene

que captarlo, la pintura tiene que vencer aquí grandes dificultades. En el arte el padre de los dioses y de los hombres como individuo particular está agotado en Zeus. Lo que de entrada le falta en cambio al Dios Padre cristiano es la individualidad humana, única en que la pintura es capaz de reproducir lo espiritual. Pues, tomado para sí, Dios Padre es ciertamente personalidad espiritual y poder, sabiduría, etc., supremos, pero está fijado como carente de figura y como una abstracción del pensamiento. Pero la pintura no puede evitar la antropomorfización y debe por tanto atribuirle una figura humana. Ahora bien, por muy universal, elevada, interior y poderosa que pueda fijarla, de ella no nacerá sin embargo más que un individuo humano más o menos serio que no coincide plenamente con la representación* de Dios Padre. De los neerlandeses antiguos, p. ej., en el retablo de Gante ha alcanzado van Eyck lo más excelente que en esta esfera puede lograrse; es esta una obra que puede parangonarse con el Zeus olímpico; pero por muy perfecto que por la expresión de eterna calma, majestad, poder, dignidad, etc., pueda ser —y en la concepción y ejecución es tan profundo y grandioso como es posible—, en él queda sin embargo para nuestra representación* algo insatisfactorio. Pues lo que es representado* como Dios Padre, un individuo al mismo tiempo humano, no es más que Cristo, el Hijo. Sólo en éste contemplamos este momento de la individualidad y del ser-hombre como un momento divino, y ciertamente de tal modo que éste se evidencia no como una ingenua figura de la fantasía, como en los dioses griegos, sino como la revelación esencial, como la cosa y el significado principal.

ββ) En las representaciones** de la pintura, por consiguiente, el objeto más esencial de amor será *Cristo*. Pues con este tema el arte entra al mismo tiempo en lo humano, que aquí se extiende, además de Cristo, a un círculo más

amplio, a la representación** de María, José, Juan, los discípulos, etc., así como finalmente del pueblo, una parte del cual sigue al Salvador y otra reclama su crucifixión y le insulta en su sufrimiento.

Pero, ahora bien, aquí reaparece la dificultad más arriba mencionada, cuando Cristo, como ha sucedido en bustos, casi retratos, debe ser captado y representado** en su *universalidad*. Debo confesar que, para mí al menos, las cabezas de Cristo que he visto, las de Carracci[577], p. ej., y sobre todo la famosa cabeza de van Eyck, anteriormente en la colección de Solly, hoy en el Museo de Berlín[578], y la de Memling de los hermanos Boisserée, hoy en Múnich[579], no son para mí tan satisfactorias como cabía esperar. Por cierto que en la forma, la frente, el color, en toda la concepción, la de van Eyck es sumamente grandiosa, pero la boca y los ojos no expresan nada al mismo tiempo sobrehumano. La impresión es más bien la de una rígida seriedad, que todavía se acrecienta por lo típico de la forma, el peinado de los cabellos, etc. Si en expresión y figura semejantes cabezas se aproximan por él contrario a los más individualmente humano y con ello al mismo tiempo a lo gentil, dulce y suave, fácilmente pierden en profundidad y fuerza de efecto; pero, como ya antes indiqué, lo que menos les conviene es la belleza de la forma griega.

Por eso de modo más adecuado puede tomarse a Cristo como tema pictórico en las situaciones de su vida efectivamente real. Pero no ha de pasarse por alto a este respecto una diferencia esencial. Pues en la biografía de Cristo ciertamente es por un lado un momento capital la subjetividad humana de Dios; Cristo se convierte en uno de los dioses, pero como hombre efectivamente real, y como uno de ellos vuelve así entre los hombres, en el modo de

apariencia de los cuales puede también por tanto, en la medida en que expresa lo interno espiritual, ser representado**. Pero por otra parte no es sólo un hombre singular, sino de todo punto Dios. Ahora bien, en situaciones tales en que esta divinidad debe brotar de la subjetividad humana, tropieza la pintura con nuevas dificultades. La profundidad del contenido comienza a hacerse demasiado dominante. Pues en la mayoría de los casos, cuando Cristo, p. ej., enseña, el arte no puede hacer mucho más que representarlo** como el hombre más noble, más digno, más sabio, como un Pitágoras u otro de los sabios de la *Escuela de Atenas* de Rafael. Un recurso muy de preferencia ha por tanto de buscarse sólo en el hecho de que la pintura lleva a intuición la divinidad de Cristo principalmente en la comparación con su entorno, particularmente en contraste con lo pecaminoso, el arrepentimiento y la penitencia o la bajeza y maldad del hombre, o bien inversamente mediante los adoradores que, en cuanto hombres, en cuanto iguales a él, con su adoración arrancan de la existencia inmediata a él que aparece y es ahí, de modo que le vemos elevarse al cielo del espíritu y tenemos al mismo tiempo la impresión de que ha aparecido no sólo como Dios, sino como figura común, natural, no ideal, y, en cuanto espíritu, tiene esencialmente su ser-ahí en la humanidad, en la comunidad, y en el reflejo de éstas expresa su divinidad. Sin embargo, no debemos tomar este reflejo espiritual como si Dios estuviese dado en la humanidad como en un mero accidente o configuración y modo de expresión externos, sino que debemos considerar como la esencial existencia espiritual de Dios el ser-ahí espiritual en la consciencia del hombre. Una tal clase de representación** tendrá que aparecer particularmente allí donde Cristo deba sernos puesto ante los ojos como hombre, maestro, como resucitado o transfigurado y ascendente al cielo. Pues en

semejantes situaciones los medios de la pintura, la figura humana y sus colores, el rostro, la mirada no son en y para sí suficientes para expresar perfectamente lo que hay en Cristo. Pero en lo más mínimo puede aquí bastar la antigua belleza de las formas. Particularmente la resurrección, transfiguración y ascensión a los cielos, así como en general todas las escenas de la vida de Cristo en que, tras la crucifixión y muerte, está ya sustraído al ser-ahí inmediato como este hombre singular y en el camino de regreso al Padre, exigen de Cristo mismo una expresión de la divinidad superior a la que la pintura puede darle cabalmente, pues aquí el medio propiamente dicho por el que debe representarla** debe borrar la subjetividad humana en su figura externa y transfigurarla en una luz más pura.

Por eso más ventajosas y más correspondientes con su fin son aquellas situaciones de la biografía de Cristo en que éste aparece en sí mismo espiritualmente todavía no perfecto o en que la divinidad aparece contenida, rebajada, en el momento de la negación. Éste es el caso en la *infancia* de Cristo y en la *Pasión*.

Que Cristo sea *niño* expresa por una parte determinadamente el significado que él tiene en la religión; es Dios que se hace hombre y por tanto recorre también la gradación natural de lo humano; por otra parte al mismo tiempo el hecho de que sea representado* como niño implica la imposibilidad fáctica de poder mostrar ya claramente todo lo que él es en sí. Ahora bien, aquí tiene la pintura la incalculable ventaja de que de la ingenuidad e inocencia del niño deja traslucir una majestad y una sublimidad de espíritu que en parte por este contraste ganan ya en fuerza, en parte, precisamente porque pertenecen a un niño, han de exigirse con esta profundidad y magnificencia en un grado infinitamente menor que en el Cristo adulto, maestro, juez

del mundo, etc. Así, los Niños Jesús de Rafael, particularmente el de la Madonna Sixtina, en Dresde, son de la más bella expresión de la infancia, y sin embargo se muestra en ellos un trascender la inocencia meramente infantil, el cual deja tanto ver presente lo divino en la envoltura juvenil como presentir la extensión de esta divinidad a revelación infinita, y al mismo tiempo lo infantil contiene a su vez la justificación de que tal revelación todavía no esté ahí perfectamente. En las imágenes de la Madonna de van Eyck, sin embargo, los Niños Jesús son siempre lo menos logrado, en su mayoría estáticos y con la defectuosa figura de recién nacidos. Quiérese ver en ello algo intencionado, alegórico: no son bellos porque lo que se venera no es la belleza del Niño Jesús, sino a Cristo en cuanto Cristo. Pero en el arte no pueden caber tales consideraciones, y los Niños Jesús de Rafael son a este respecto, en cuanto obras de arte, muy superiores.

Igualmente conforme a fin es la representación** de la *Pasión*, la flagelación, la Coronación de espinas, el *Ecce Homo*, el *via crucis*, la crucifixión, el descenso de la cruz, la sepultura, etc. Pues lo que aquí ofrece el contenido es precisamente la divinidad en contraposición a su triunfo, en la denigración de su poder y sabiduría ilimitados. Pero no sólo el arte resulta en general capaz de representar* esto, sino que en este contenido tiene al mismo tiempo un gran margen de juego la originalidad de la concepción sin desviarse a lo fantástico. Es *Dios* quien sufre en cuanto es hombre, está en esta limitación determinado, y así el dolor no sólo se muestra como dolor humano más allá de un destino humano, sino que es un sufrimiento inmenso, el sentimiento de negatividad infinita, pero con figura humana, como sentimiento subjetivo; y sin embargo, puesto que es Dios quien sufre, se introduce a su vez la mitigación, el alivio de su sufrimiento, el

cual no puede llegar a la irrupción de la desesperación, a la deformación y la atrocidad. Esta expresión del *sufrimiento del alma* es, particularmente en muchos de los maestros italianos, una creación enteramente original. En las partes inferiores del rostro el dolor es sólo seriedad, no como en Laocoonte una contracción de los músculos que pudiera interpretarse como un grito, pero en los ojos y en la frente hay olas, tempestades del *sufrimiento del alma* que, por así decir, se arrastran unas a otras; las gotas de sudor del tormento interno afloran, pero precisamente sobre la frente, en la que lo principalmente determinante lo constituye el hueso fijo; y precisamente en este punto, donde nariz, ojos y frente confluyen y se concentra el sentido interno, la naturaleza espiritual, y emerge este aspecto, hay poca piel y pocos músculos, que no son susceptibles de gran ornamentación y precisamente por ello dejan aparecer este sufrimiento contenido y al mismo tiempo infinitamente concentrado. Recuerdo en particular una cabeza en la galería de Schleissheim [580] en que el maestro —Guido Reni[581], según creo—, como luego otros también en representaciones** análogas, ha inventado un colorido enteramente peculiar que no pertenece al color humano. Tenían que desvelar la noche del espíritu y crearon aquí una coloración que se corresponde del modo más excelso con precisamente esta tempestad, estas negras nubes del espíritu, que están al mismo tiempo firmemente contorneadas por la broncínea frente de la naturaleza divina.

Pero como tema[56] más perfecto ya he indicado el amor en sí *satisfecho*, cuyo objeto[57] no es un más allá meramente espiritual, sino que está presente, de modo que en su objeto[56] vemos ante nosotros el amor mismo. La forma suprema, la más peculiar, de este amor es el amor maternal de María por Cristo, el amor de *una* madre que ha engendrado y lleva en

sus brazos al Redentor del mundo. Éste es el contenido más bello a que se ha elevado en su ámbito religioso el arte cristiano y sobre todo la pintura.

El amor a Dios y, más precisamente, por Cristo, que se sienta a la diestra del Padre, es de índole puramente espiritual; su objeto sólo es visible a los ojos del alma, de modo que no se llega aquí a la dualidad propiamente dicha que forma parte del amor, y ningún lazo al mismo tiempo también natural liga y de suyo encadena a los amantes. A la inversa, o bien todos los demás amores resultan contingentes en su inclinación, o bien los que aman, como los hermanos, p. ej., o el padre en el amor por los hijos, tienen también, además de esta relación, otras determinaciones que les solicitan esencialmente. El padre, el hermano tienen que dedicarse al mundo, al Estado, a la profesión, a la guerra, en una palabra, a fines generales, la hermana deviene esposa, madre, etc. En el amor de la madre en cambio, el amor por el hijo ya no es en general ni algo contingente ni un momento meramente singular, sino que es su suprema determinación terrena, en la que coinciden inmediatamente en uno su carácter natural y su vocación más sagrada. Pero si en el amor materno las demás madres ven y sienten en el hijo al mismo tiempo al esposo y la más interna unión con éste, en la relación de María con su Hijo falta también este aspecto. Pues su nacimiento no tiene nada en común con el amor conyugal por un marido, por el contrario, su relación con José es más de índole fraterna, y por parte de José es un sentimiento de misterioso respeto ante el Hijo de Dios y de María. Así pues, en su forma humana más plena y más íntima, el amor religioso no accede a la intuición en el Cristo que padece y resucita o mora entre sus amigos, sino en la naturaleza femenina sentiente, en María. Todo el ánimo y todo el ser-ahí de ésta en general son amor humano por el hijo al que ella llama suyo, y al mismo tiempo veneración,

adoración, amor a Dios, con quien se siente una. Es humilde ante Dios y, sin embargo, tiene el sentimiento infinito de ser la única bendita entre todas las demás doncellas; no es autónoma para sí, sino perfecta en su Hijo, en Dios, pero en éste, sea en el pesebre, sea como reina del cielo, está satisfecha y es feliz, sin pasión ni anhelo, sin ulterior necesidad, sin otro fin que tener y conservar lo que tiene.

Ahora bien, la representación** de este amor recibe por parte del contenido religioso un amplio desarrollo: forman parte de éste, p. ej., la Anunciación, la Visitación, el Nacimiento, la Huida a Egipto, etc. Y a esto se agregan luego, en el curso posterior de la vida de Cristo, los discípulos y las mujeres que le siguen y en quienes el amor a Dios se convierte más o menos en una relación personal de amor con el Salvador vivo, presente, que anda entre ellos como hombre efectivamente real; igualmente el amor de los ángeles que en el Nacimiento y en muchas otras escenas descienden sobre Cristo en grave adoración o inocente alegría. En todos éstos representa** particularmente la pintura la paz y el pleno goce del amor.

Pero de esta paz se pasa igualmente al sufrimiento más interno. María ve a Cristo llevar la cruz, le ve padecer y morir en la cruz, ser bajado de la cruz y sepultado, y ningún dolor es más profundo que el suyo. Pero tampoco en tal sufrimiento constituyen el contenido propiamente dicho ni la rigidez del dolor o sólo de la pérdida, ni el soportar la necesidad o los lamentos por la injusticia del destino, de modo que aquí particularmente deviene característica la comparación con el dolor de Níobe. También Níobe ha perdido a todos sus hijos y está ahora en pura majestad e imperturbable belleza. Lo que aquí se retiene es el aspecto de la existencia de esta desventurada, la belleza devenida naturaleza, que constituye todo el ámbito de su realidad que es ahí; esta individualidad

efectivamente real sigue siendo en su belleza lo que es. Pero su interior, su corazón, ha perdido todo el contenido de su amor, de su alma; su individualidad y su belleza no pueden sino petrificarse. El dolor de María es de índole enteramente diferente. Esta siente, advierte la daga que parte por la mitad su alma, le rompe el corazón, pero ella no se petrifica. No sólo *tenía* el amor, sino que todo su interior *es* el amor, la libre intimidad concreta que conserva el contenido absoluto de lo que pierde y en la pérdida misma del amado permanece en la paz del amor. El corazón se le rompe; pero lo sustancial de su corazón, el contenido de su ánimo, que a través del sufrimiento de su alma aparece con vitalidad imperdible, es algo infinitamente superior: la belleza viva del *alma* frente a la sustancia abstracta cuyo ser-ahí *corpóreamente* ideal, cuando se pierde, permanece íntegro, pero deviene piedra.

Un último tema en relación con María es finalmente su Muerte y Asunción. La muerte de María, en la que recupera el encanto de la juventud, ha sido bellamente pintada particularmente por Scorel[582]. El maestro le ha dado aquí a la Virgen la expresión del sonambulismo, del estar-muerto, de la rigidificación y la ceguera hacia lo exterior, junto con la expresión de que el espíritu, que sin embargo transparece a través de los rasgos, se encuentra en otra parte y es dichoso.

γγ) Ahora bien, *en tercer lugar*, a la esfera de esta presencia efectivamente real de Dios en la vida, los sufrimientos y el transfigurarse suyos y de los suyos, se añade la *humanidad*, la consciencia *subjetiva* que hace de Dios o, más específicamente, de los actos de su historia el objeto de su amor, y se relaciona, no con cualquier contenido temporal, sino con lo absoluto. También aquí pueden subrayarse los tres lados: la tranquila *devoción*, la *penitencia* y la *conversión*, que repiten en lo interno y en lo externo la Pasión de Dios en el

hombre, así como, en tercer lugar, la interna *transfiguración* y beatitud de la purificación.

Por lo que, *en primer lugar*, respecta a la devoción como tal, ésta ofrece principalmente el contenido para la *adoración*[583]. Esta situación es por una parte humillación, entrega de sí, la búsqueda de la paz en otro, por otra, no *pedir*[584], sino *orar*[585]. Ciertamente pedir y orar están estrechamente emparentados, en la medida en que la oración [586] puede ser también una plegaria[587]. Pero el pedir propiamente dicho quiere algo *para sí*; se dirige a quien posee algo esencial para mí, a fin de, mediante mi petición, predisponerle a mi favor, dulcificar su corazón, suscitar su amor por mí, despertar por tanto el sentimiento de su identidad conmigo; pero lo que al pedir siento es el deseo de algo que el otro debe perder para que yo lo reciba; el otro debe amarme para que mi amor a mí mismo sea satisfecho, para que mi provecho, mi bienestar sean promovidos. Yo en cambio no doy nada más que lo que implica la declaración de que aquel a quien pido puede lo mismo sobre mí. Ahora bien, no es de tal índole la oración; ésta es una elevación del corazón a lo absoluto, que en y para sí es el amor y nada tiene para sí; la devoción misma se convierte en concesión, la oración misma en la beatitud. Pues aunque la plegaria puede también contener una petición de algo particular, no es sin embargo esto particular lo que propiamente hablando debe expresarse, sino que lo esencial es la certeza de la condescendencia en general, no de la condescendencia respecto a otro particular, sino la confianza absoluta en que Dios me otorgará lo mejor para mí. También a este respecto es la oración misma la satisfacción, el goce, el sentimiento y la consciencia explícitos del amor eterno, que no sólo transparece como rayo de la transfiguración a través de la figura y de la situación, sino que constituye para sí la

situación y lo que ha de representarse**, existir. Esta situación de adoración tienen, p. ej., el Papa Sixto en el cuadro de Rafael conocido por él, Santa Bárbara allí mismo también, así como innumerables adoraciones de apóstoles y santos, de San Francisco, p. ej., al pie de la cruz, donde, ahora bien, en lugar del dolor de Cristo o en lugar de la vacilación, la duda, la desesperación [588] de los discípulos, lo que se elige como contenido es el amor y la veneración de Dios, la oración que se sumerge en él. Son éstos, particularmente en las épocas más antiguas de la pintura, rostros en su mayoría ancianos, labrados por la vida y el sufrimiento, pero almas devotas, de modo que la adoración es su ocupación no sólo en este momento, sino que devienen, por así decir, sacerdotes, santos, toda cuya vida, pensamiento, afán y voluntad es la devoción, y cuya expresión no contiene, pese a todo el retratismo, nada más que esta seguridad y esta paz del amor. Otra cosa es ya sin embargo en el caso de antiguos maestros alemanes y neerlandeses. El tema del cuadro de la catedral de Colonia p. ej., son la Adoración de los Reyes Magos y la patrona de Colonia; este asunto fue también muy apreciado en la escuela de van Eyck. Ahora bien, aquí los adorantes son a menudo personas conocidas, príncipes, tal como, p. ej., en la famosa adoración de los hermanos Boisserée, que *pasa* por obra de van Eyck[589], ha querido reconocerse en dos de los reyes a Felipe de Borgoña y a Carlos el Temerario. En estas figuras se ve que, además de lo que son, tienen otras ocupaciones y aquí van a misa casi sólo los domingos o por la mañana temprano, pero el resto de la semana o del día lo dedican a otras ocupaciones. Particularmente en los cuadros neerlandeses o alemanes son los donatarios piadosos caballeros, madres de familia temerosas de Dios con sus hijos e hijas. Se parecen a Marta, que va de un lado a otro y se ocupa también de lo exterior y mundano, y no a María, que

ha escogido la mejor parte [590]. No carecen ciertamente en su piedad de intimidad y ánimo, pero no es el canto del amor lo que constituye toda su naturaleza y lo que no debería ser meramente una exaltación, una oración o una acción de gracias por un favor obtenido, sino su única vida, como la del ruiseñor.

La distinción que en general ha de hacerse en semejantes pinturas entre santos y adoradores, y piadosos miembros de la comunidad cristiana en su ser-ahí efectivamente real, puede indicarla el hecho de que, particularmente en los cuadros italianos, los orantes muestran en la expresión de su piedad un perfecto acuerdo entre lo externo y lo interno. El ánimo pleno de alma aparece también como lo pleno de alma principalmente de las formas faciales, que no expresan nada opuesto a los sentimientos del corazón o distinto de los mismos. En la realidad efectiva en cambio no siempre se da esta correspondencia. Un niño que llora, p. ej., particularmente cuando justo empieza a llorar, nos mueve a menudo a risa —independientemente de que sepamos que su sufrimiento no merece las lágrimas— por sus gesticulaciones; igualmente los ancianos, cuando quieren reír, distorsionan su rostro, pues los rasgos son demasiado rígidos, fríos e inflexibles para prestarse a una risa natural, espontánea, o a una sonrisa amistosa. La pintura debe evitar tal inadecuación entre el sentimiento y las formas sensibles en que la piedad se expresa, y, en la medida de lo posible, llevar a efecto la armonía entre lo interno y lo externo; lo que también, pues, han hecho los italianos en grado máximo, y los alemanes y holandeses, puesto que representan** retratistamente, menos.

Como observación ulterior quiero añadir aquí el hecho de que esta devoción del alma no debe tampoco ser la angustiosa llamada por necesidad externa o necesidad del alma, como se

contiene en los salmos y en muchos cantos de la iglesia luterana —como, p. ej.: «Así como el ciervo suspira por agua fresca, así mi alma suspira por ti»[591]—, sino un derretirse, aunque no tan dulce como en las monjas, una entrega del alma y un goce de esta entrega, un estar-satisfecho, un estar-listo. Pues la necesidad de la fe, la angustiosa perturbación del ánimo, este dudar y desesperar[592] que se quedan en la pelea y en la discordia, tal piedad hipocondríaca que nunca sabe si no está también en pecado, si el arrepentimiento es también verdadero y está penetrado por la gracia, tal entrega, en la que el sujeto no puede sin embargo dejarse ir y evidencia esto precisamente mediante su angustia, no forma parte de la belleza del ideal romántico. Antes bien puede la devoción alzar anhelante la vista al cielo, aunque es más artístico y más satisfactorio cuando la mirada está dirigida sobre un objeto de adoración presente, del más acá, María, Cristo, un santo, etc. Es fácil, demasiado fácil, atribuirle un interés superior a un cuadro por el hecho de que la figura principal eleve la mirada al cielo, al más allá, como también hoy día es, pues, empleado este fácil recurso para hacer de Dios, de la religión, la base del Estado, o para demostrarlo todo, en lugar de desde la razón de la realidad efectiva, con pasajes bíblicos. En Guido Reni, p. ej., se convirtió en una manera el dar a sus imágenes esta mirada y esta caída de ojos. La Asunción de María, p. ej., en Múnich, ha cosechado la máxima fama entre aficionados y entendidos en arte, y son sin duda de mucho efecto la excelsa gloria de la transfiguración, del abismamiento y disolución del alma en el cielo, y todo el continente de la figura que asciende al cielo, el fulgor y la belleza del color; pero yo sin embargo encuentro más adecuado para María que sea representada** en su amor y beatitud actuales con la mirada en el Niño; el anhelo, el afán, esa mirada al cielo, rayan con el sentimentalismo moderno.

El *segundo* punto concierne a la introducción de la negatividad en la devoción espiritual del amor. Los discípulos, los santos, los mártires tienen que pasar, bien exteriormente, bien sólo en lo interno, por el mismo calvario por el que Cristo les ha precedido en la Pasión.

Este dolor se halla en parte en los límites del arte, que la pintura puede estar fácilmente tentada a franquear, en la medida en que toma por contenido la atrocidad y la crueldad del sufrimiento *físico*, el desollamiento y el abrasamiento, el suplicio y el tormento de la crucifixión. Si no debe salir del ideal espiritual, esto no puede permitírsele, y no meramente porque poner ante los ojos semejantes martirios no sea sensiblemente bello o porque hoy día tengamos nervios delicados, sino por la razón superior de que no se trata de este lado sensible. La historia espiritual, el *alma* en el sufrimiento de su amor, y no el sufrimiento físico inmediato en un sujeto mismo, el dolor por el sufrimiento de otros o el dolor en sí mismo por la propia futilidad, es el contenido propiamente dicho que debe ser sentido y representado**. La entereza de los mártires frente a las crueldades sensibles es una entereza que meramente arrostra dolor sensible, pero en el ideal espiritual el alma tiene que vérselas consigo, con su sufrimiento, con la ofensa de su amor, con la penitencia interna, la tristeza, el arrepentimiento y la contrición.

Pero entonces en este tormento interno no puede faltar tampoco el lado *positivo*. El alma debe estar cierta y sólo ocuparse de la reconciliación objetiva, en y para sí consumada, del hombre con Dios, de que también en ella devenga subjetiva esta salvación eterna. De este modo, a menudo vemos penitentes, mártires, monjes que, con la certeza de la reconciliación objetiva, o bien están tristes por un corazón que debe ser crucificado, o bien han consumado esta entrega de sí mismos, pero quieren siempre saber

consumada de nuevo la reconciliación y por eso siempre se imponen nuevas penitencias.

Ahora bien, aquí puede tomarse un doble punto de partida, a saber. Si de suyo pone el artista como fundamento un natural alegre, una libertad, una serenidad, una decisión que saben tomar a la ligera la vida y los lazos de la realidad efectiva, y acabar con ello brevemente, con esto se asocian también más bien una natural nobleza, gracia, alegría, libertad y belleza de la *forma*. Si en cambio el presupuesto lo constituye un sentido obstinado, melancólico, rudo, limitado, el triunfo exige una dura violencia para arrancar al espíritu de lo sensible y mundano y conquistar la religión de la salvación. Con tal resistencia aparecen por tanto formas más duras de fortaleza y firmeza, son más visibles y perdurables las cicatrices de las heridas que deben infligirse a esta tenacidad, y desaparece la belleza de las formas.

Ahora bien, *en tercer lugar*, como contenido para sí puede también tomarse el lado positivo de la reconciliación, la *transfiguración* por el dolor, la beatitud obtenida por la penitencia, un tema que por supuesto lleva fácilmente a extravío.

Éstas son las principales diferencias del ideal espiritual absoluto en cuanto contenido esencialísimo de la pintura romántica; ésta es la temática de sus obras más logradas, más celebradas, obras que son inmortales por la profundidad de su pensamiento y que, cuando se añade una representación** verdadera, constituyen la suprema exaltación del ánimo a su bienaventuranza, lo más pleno de alma, lo más íntimo que de algún modo puede dar el artista.

Tras esta esfera religiosa, tenemos ahora que ocuparnos de otros *dos* ámbitos.

β) Lo opuesto a la esfera religiosa es lo, tomado para sí,

carente tanto de intimidad como de divinidad: la *naturaleza* y, más precisamente en relación con la pintura, la naturaleza *paisajista*. Hemos indicado el carácter de los temas religiosos de tal modo que en ellos se expresa la intimidad *sustancial* del alma, el estar-junto-a-sí del amor en lo absoluto. Pero, ahora bien, la intimidad tiene también otro contenido todavía. También en lo de todo punto externo a ella puede encontrar un eco del ánimo y reconocer en la objetividad como tal rasgos afines a lo espiritual. Ciertamente, según su inmediatez, las colinas, los montes, los bosques, el fondo de los valles, los ríos, las llanuras, el brillo del sol, la luna, el cielo estrellado, etc., son percibidos meramente como montes, ríos, el brillo del sol; pero, *en primer lugar*, ya para sí son de interés estos objetos en la medida en que es la libre vitalidad de la naturaleza la que en ellos aparece y opera una concordancia con el sujeto en cuanto él mismo vivo; *en segundo lugar*, las situaciones particulares de lo objetivo provocan en el ánimo disposiciones que se corresponden con las disposiciones de la naturaleza. El hombre puede adaptarse a esta vitalidad, a esta resonancia en el alma y en el ánimo, y así tener también intimidad en la naturaleza. Así como los arcadlos hablaban de un Pan que en la oscuridad del bosque infundía miedo y terror[593], así los distintos estados de la naturaleza paisajista en su dulce serenidad, su fragante calma, su frescor primaveral, su entumecimiento invernal, su despertar por la mañana, su calma vespertina, etc., son conformes a determinados estados anímicos. La tranquila profundidad del mar, la posibilidad de un poder infinito de agitación tienen una relación con el alma, como inversamente la tempestad, el bramar, el hincharse, el rebosar, el romper de las olas tempestuosamente azotantes mueven al alma a un resonar simpático. La pintura tiene también por objeto esta intimidad. Pero, ahora bien, por eso el contenido propiamente dicho no

deben constituirlo, de modo que la pintura se convierta en una mera imitación, los objetos naturales como tales en su forma y yuxtaposición meramente exteriores; sino que poner de relieve y subrayar fuertemente la vitalidad de la naturaleza que todo lo penetra y la simpatía característica de estados particulares de esta vitalidad con determinadas disposiciones del alma en los parajes paisajistas representados**, sólo esta íntima penetración es el momento pleno de espíritu y rico en ánimo a través del cual la naturaleza puede convertirse, no sólo como entorno, sino también autónomamente, en contenido de la pintura.

γ) Una *tercera* clase de intimidad es por último aquella que tiene lugar bien en objetos enteramente desprovistos de significado extraídos de su vitalidad paisajística, bien en escenas de la vida humana que pueden aparecérsenos no sólo como enteramente contingentes, sino hasta como triviales y vulgares. Ya en otro lugar (págs. 121 s.) he intentado justificar lo conforme al arte de tales temas. Respecto a la pintura, al examen anterior sólo quiero añadir todavía las siguientes observaciones.

La pintura no tiene que ocuparse sólo de la subjetividad interna, sino al mismo tiempo de lo interno en sí *particularizado*. Ahora bien, esto interno, precisamente por tener como principio la particularidad, no se queda en el objeto absoluto de la religión ni tampoco toma de lo externo como contenido sólo la vitalidad natural y su carácter paisajista determinado, sino que debe proceder a todo aquello por que puede interesarse y en que puede hallar satisfacción, en cuanto sujeto singular, el hombre. Ya en representaciones** de la esfera religiosa, el arte, cuanto más asciende, tanto más introduce su contenido en lo terrenal y presente y le da a lo mismo la perfección del ser-ahí mundano, de modo que por el arte deviene el aspecto de la

existencia sensible lo principal y el interés de la devoción lo secundario. Pues también aquí tiene el arte la tarea de desarrollar enteramente esto ideal en realidad efectiva, de hacer sensiblemente representable** lo sustraído a los sentidos, y de transportar al presente y humanizar los objetos de las remotas escenas del pasado.

Ahora bien, en nuestra fase lo que deviene el contenido es la intimidad en lo inmediatamente presente mismo, en los entornos cotidianos, en lo más habitual y pequeño.

αα) Pero, ahora bien, si preguntamos qué constituye, dada la por lo demás pobreza o indiferencia de tales temáticas, el contenido propiamente hablando *conforme al arte*, lo sustancial que en ello se conserva y hace valer son la *vitalidad* y la alegría del ser-ahí autónomo en general, junto a la grandísima multiplicidad del fin y el interés peculiares. El hombre vive siempre en lo inmediatamente presente; lo que en cada instante hace es una particularidad, y lo justo consiste en cumplir a fondo todas las tareas, incluso la más mínima, en entregarse a ello con toda el alma. Entonces el hombre deviene uno con tal singularidad, lo único para lo que parece existir, pues en ello ha puesto toda la energía de su individualidad. Ahora bien, esta concrescencia produce aquella armonía del sujeto con la particularidad de su actividad en sus circunstancias más precisas, que es también una intimidad y constituye aquí el encanto de la autonomía de un tal ser-ahí para sí total, concluso y perfecto. Así pues, el interés que semejantes representaciones** pueden suscitar en nosotros no reside en el objeto, sino en esta alma de la vitalidad que ya para sí, independientemente de aquello en que se evidencia viva, concuerda con todo sentido incorrupto, con todo ánimo libre, y es para él un objeto de participación y de gozo. No debemos por tanto[594] perturbarnos el goce por el

hecho de que se nos invite a admirar obras de arte de esta índole desde el punto de vista de la llamada *naturalidad* y de la imitación ilusoria de la naturaleza. Esta invitación que semejantes obras parecen hacernos no es ella misma más que una ilusión que desconoce la cuestión propiamente dicha. Pues en tal caso la admiración deriva sólo de la comparación meramente exterior entre una obra artística y una obra natural, y se refiere sólo al acuerdo de la representación** con una cosa ya dada, mientras que aquí el contenido propiamente dicho y lo artístico en la concepción y en la ejecución es el acuerdo de la cosa representada** *consigo misma*, la realidad para sí animada. Según el principio de la ilusión, pueden sin duda ser elogiados, p. ej., los retratos de Denner, que son ciertamente imitaciones de la naturaleza, pero que en su mayor parte no aciertan en absoluto con la vitalidad como tal que aquí importa, sino que se entregan a la representación** de los cabellos, las arrugas, en general de lo que ciertamente no es algo abstractamente muerto, pero tampoco la vitalidad de una fisonomía humana.

Más aún, si dejamos que el goce se superficialice por la arrogante reflexión intelectiva de que nosotros consideramos semejantes temas como vulgares e indignos de nuestro superior pensamiento, entonces no tomamos el contenido tal como el arte nos lo ofrece efectivamente. Pues en tal caso nos quedamos sólo con la relación que, según nuestras necesidades, placeres, nuestra restante formación y distintos fines, tenemos con tales objetos, es decir, los aprehendemos sólo según *su conformidad a fin externa*, por lo que ahora el auto-fin vital, lo principal, son nuestras necesidades, pero la vitalidad del objeto es anulada, en la medida en que esencialmente éste sólo aparece determinado a servir como mero medio o a permanecemos enteramente indiferente por no saber utilizarlo. Un rayo de sol, p. ej., que penetra a través

de una puerta abierta en una habitación en la que nosotros entramos, un paraje por el que pasamos, una costurera, una sirvienta a las que vemos diligentemente ocupadas, pueden sernos algo del todo indiferente, pues damos curso a pensamientos e intereses muy alejados de esto, y por tanto, en este soliloquio o en diálogo con otros, frente a nuestros pensamientos y discursos, la situación que está ahí ante nosotros nada nos dice o bien sólo nos suscita una atención enteramente pasajera que no va más allá de los abstractos juicios «agradable, bello, feo», etc. Así, disfrutamos también sin duda de la alegría de una danza campesina, pues la contemplamos superficialmente o bien nos alejamos de ella y la desdeñamos porque somos «un enemigo de toda ordinariez»[595]. Análogamente nos ocurre con las fisionomías humanas con las que nos cruzamos en la vida diaria o que nos encontramos casualmente. Nuestra subjetividad y nuestra cambiante actividad entran en ello siempre en juego. Nos vemos impulsados a decirle esto o aquello a éste o a aquél, tenemos que concertar negocios, conceder atenciones, pensar esto o aquello de él, verle en esta o aquella circunstancia que de él sabemos, guiarnos por ello en la conversación, callar sobre esto para no ofenderle, no insistir en aquello pues podría tomárnoslo a mal, en una palabra, tenemos siempre como objeto su historia, su rango, su estamento, nuestros modales o nuestros asuntos con él, y nos mantenemos en una relación de todo punto práctica o en un estado de indiferencia y desatenta distracción.

Pero, ahora bien, al representar** tal realidad efectiva viva, el arte altera por completo nuestra perspectiva de la misma, pues tanto recorta todas las ramificaciones prácticas que nos ponen en conexión con el objeto y nos lo presenta de modo enteramente teórico, como supera también la indiferencia y orienta nuestra atención, ocupada en otra dirección,

enteramente sobre la situación representada**, respecto a la cual, para gozarla, debemos recogernos y concentrarnos en nosotros. En particular, la escultura elimina de suyo, mediante su modo ideal de producción, la relación práctica con el objeto, en la medida en que su obra muestra al punto no pertenecer a esta realidad efectiva. La pintura en cambio por una parte nos introduce por entero en el presente de un mundo cotidiano más próximo a nosotros, pero por otra destruye en éste todos los hilos de la precariedad, de la atracción, de la inclinación o repulsión, que nos atraen a tal presente o nos alejan de él, y nos aproxima los objetos como auto-fin en su peculiar vitalidad. Sucede aquí lo opuesto a lo que el señor [A. W.] von Schlegel, p. ej., expresa de modo tan enteramente prosaico en la historia de Pigmalión como el retorno de la obra de arte perfecta a la vida común, a la relación de la inclinación subjetiva y el goce real, un retorno que es lo contrario de aquel alejamiento en que la obra de arte pone los objetos respecto a nuestras necesidades y con ello precisamente nos coloca ante su vida y apariencia autónomas propias.

ββ) Ahora bien, así como en esta esfera el arte reivindica la autonomía perdida para un contenido que, si no, no podemos dejar para sí en su peculiaridad, así, *en segundo lugar*, sabe fijar objetos tales que en la realidad efectiva no perduran de modo que nos habituáramos a contemplarlos para sí. Cuanto más alto se eleva la naturaleza en sus organizaciones y en la móvil apariencia de las mismas, tanto más se parece al actor que sólo sirve para el momento. A este respecto, ya anteriormente he señalado como un triunfo del arte sobre la realidad efectiva el hecho de que también es capaz de fijar lo más efímero. Ahora bien, en la pintura este hacer-durar lo instantáneo afecta por una parte a su vez a la concentrada vitalidad *momentánea* en determinadas situaciones, por otra a

la magia de la apariencia de las mismas en su mudable coloración momentánea. Un tropel de jinetes, p. ej., puede alterarse a cada instante en su agrupamiento, en las circunstancias de cada singular. Si nosotros mismos estuviéramos entre ellos, tendríamos cosas enteramente diferentes que hacer que atender a la vitalidad de estas alteraciones; en tal caso tendríamos que montar y desmontar, abrir la bolsa de las vituallas, comer, beber, descansar, desenjaezar los caballos, darles de beber, de comer, etc.; o si fuésemos espectadores en la vida práctica corriente, lo contemplaríamos con intereses enteramente diferentes; querríamos saber lo que hacen, qué clase de paisanaje son, qué fin persiguen y otras cosas por el estilo. El pintor en cambio persigue furtivamente los más fugaces movimientos, las más efímeras expresiones del rostro, las apariencias cromáticas más instantáneas en esta movilidad, y nos las presenta meramente en interés de esta vitalidad de la apariencia que sin él desaparece. Particularmente el juego de la apariencia cromática, no el color como tal, sino su claridad y oscuridad, la posición más o menos adelantada de los objetos, es la razón por la que la representación** aparece natural, a lo que en las obras de arte solemos prestar menos atención de la que merece este aspecto, del que sólo el arte nos hace conscientes. Además, en estos respectos el artista tiene sobre la naturaleza la ventaja de ir a lo más singular, de ser concreto, determinado, individualizado, pues en sus objetos conserva la misma individualidad de apariencia viva en sus más fugaces destellos, y sin embargo no da singularidades inmediatas, rigurosamente imitadas, para la mera percepción, sino, para la fantasía, una determinidad en la que al mismo tiempo permanece operante la universalidad.

γγ) Ahora bien, cuanto más restringidos son, en relación con temáticas religiosas, los objetos que esta fase de la pintura

adopta como contenido, tanto más constituyen aquí un aspecto capital de interés y pertenecen al contenido precisamente la producción *artística*, el modo de ver, de concebir, de elaborar, la adaptación del artista al conjunto totalmente individual de sus tareas, el alma y el vivo amor por su ejecución misma. Sin embargo, lo que el objeto deviene bajo sus manos no debe ser nada que éste no sea y pueda ser de hecho. Sólo creemos ver algo enteramente distinto y nuevo porque en la realidad efectiva no prestamos tan detallada atención a semejantes situaciones ni a su apariencia cromática. Inversamente, algo nuevo se añade también en efecto a estos objetos habituales, a saber, precisamente el amor, el sentido y el espíritu, el alma desde los que el artista los capta, se los apropia y así insufla en lo que crea su propia inspiración, como una nueva vida.

Éstos son los puntos de vista más esenciales que han de considerarse respecto al contenido de la pintura.

b) Determinaciones más precisas del material sensible

El *segundo* aspecto del que a continuación tenemos que hablar se refiere a las determinaciones más precisas de que el *material* sensible, en la medida en que debe asumir en sí el contenido indicado, debe evidenciarse susceptible.

α) Lo *primero* que a este respecto resulta de importancia es la *perspectiva lineal*. Aparece como necesaria porque la pintura sólo tiene a su disposición la superficie, mientras que no puede ya desplegar sus figuras como el bajorrelieve de la escultura antigua, unas junto a otras en uno y el mismo plano, sino que debe pasar a un modo de representación** que está obligado a hacer aparecer la distancia de sus objetos en todas

las dimensiones espaciales. Pues la pintura tiene que desplegar el contenido que elige, ponerlo ante los ojos en su múltiple movimiento y poner a las figuras en una variada conexión con la naturaleza paisajista externa, con las edificaciones, el entorno de habitaciones, etc., en un grado enteramente distinto al que la escultura misma podía hacer de cualquier modo en el relieve. Ahora bien, lo que a este respecto no puede la pintura poner en su distancia efectivamente real en el modo real de la escultura, debe sustituirlo por la apariencia de realidad. Lo primero a este respecto consiste en que divida la superficie *una* que tiene ante sí en diferentes planos, aparentemente distantes entre sí, y consiga con ello las oposiciones entre un primer plano cercano y un fondo lejano, a su vez enlazados por un plano intermedio. En estos distintos planos coloca sus objetos. Ahora bien, puesto que los objetos cuanto más lejos están de los ojos tanto más empequeñecen proporcionalmente y esta reducción sigue en la naturaleza misma leyes ópticas ya matemáticamente determinables, la pintura tiene también por su parte que seguir estas reglas, que, por la transposición de los objetos a una superficie, reciben a su vez un modo específico de aplicación. Ésta es la necesidad de la llamada perspectiva lineal o matemática en la pintura, cuyas prescripciones más precisas no tenemos sin embargo que elucidar aquí.

β) Pero, ahora bien, *en segundo lugar*, los objetos no sólo están a determinada distancia entre sí, sino que también son de *forma* diferente. Esta particular delimitación espacial por la que cada objeto es hecho visible en su figura específica es el asunto del *dibujo*. Sólo el dibujo da tanto la distancia de los objetos entre sí como también la figura singular de los mismos. Su ley primordial es la *exactitud* en forma y distancia, que por supuesto al principio no concierne todavía

a la expresión espiritual, sino sólo a la apariencia externa y por tanto sólo constituye la base ella misma exterior, pero que, particularmente en el caso de formas orgánicas y los múltiples movimientos de éstas, es de gran dificultad a causa de los escorzos que por ello se producen. Ahora bien, en la medida en que estos dos aspectos se refieren puramente a la *figura* y a su totalidad espacial, constituyen lo *plástico*, lo conforme a la escultura de la pintura, de lo cual este arte, puesto que expresa también lo más interior a través de la figura externa, puede prescindir tan poco como en otros respectos puede quedarse en ello. Pues su tarea propiamente dicha es la coloración, de modo que en lo verdaderamente pictórico distancia y figura sólo alcanzan su representación** propiamente dicha y son absorbidos por ésta mediante diferencias de color.

γ) Lo que por tanto hace pintor al pintor es el color, el *colorido*. Ciertamente nos detenemos con gusto ante el dibujo y principalmente ante lo esbozado como ante lo sobre todo genial, pero, así como en los esbozos el espíritu interno puede brotar inmediatamente rico en invención y pleno de fantasía de la envoltura por así decir más transparente, más ligera, de la figura, así debe la pintura *pintar* si por el lado sensible no quiere resultar abstracta en la individualidad y la particularización vivas de sus objetos. Con esto no quiere sin embargo decirse que los dibujos, y particularmente los bocetos de los grandes maestros, como, p. ej., Rafael y Alberto Durero, carezcan de valor significativo. Al contrario, por un lado precisamente los bocetos tienen sumo interés, pues se ve el prodigio de que todo el espíritu pase inmediatamente a la destreza de la mano, la cual, con la máxima facilidad, sin tanteos, pone en producción instantánea todo lo que el espíritu del artista alberga. Los dibujos al margen de Durero en el breviario de la Biblioteca de Múnich, p. ej., son de

indescriptible espiritualidad y libertad; ocurrencia y ejecución aparecen como uno y lo mismo, mientras que en los cuadros no puede evitarse la idea de que aquí la perfección sólo se logra tras múltiples retoques, constante progreso y mejora.

No obstante, la pintura sólo lleva a su manifestación propiamente hablando viva lo pleno de alma mediante el empleo del color. Pero no todas las escuelas pictóricas han llevado el arte del colorido a la misma altura, y es un fenómeno peculiar el hecho de que casi sólo los venecianos y sobre todo los neerlandeses hayan sido los maestros supremos del color: tienen en común la proximidad del mar, las tierras bajas, cruzadas por pantanos, corrientes, canales. En el caso de los holandeses, esto puede explicarse por el hecho de que, con un horizonte siempre neblinoso, tenían ante sí la representación* constante del trasfondo gris y fueron tanto más alentados por esta opacidad a estudiar, a poner de relieve lo cromático de todos sus efectos y variedades de iluminación, de reflejos, de destellos de luz, etc., y a hallar precisamente en ello una de las tareas principales de su arte. Comparada con los venecianos y los holandeses, la restante pintura de los italianos, salvo Correggio y unos cuantos más, aparece más seca, más árida, más fría y menos viva.

Ahora bien, más precisamente, a propósito de la coloración pueden subrayarse los siguientes puntos como los más importantes.

αα) En primer lugar, la base abstracta de todos los colores, lo *claro* y lo *oscuro*. Si esta oposición y sus mediaciones son puestas en efecto para sí sin ulteriores diferenciaciones cromáticas, entonces con ello sólo aparecen las oposiciones entre lo blanco como la luz y lo negro como la sombra, así como las transiciones y los matices que integran el dibujo, pues pertenecen a lo propiamente hablando plástico de la

figura y producen el realce, la profundidad, el contorno y la distancia de los objetos. A este respecto podemos mencionar aquí de pasada el arte del grabado en cobre, que sólo tiene que ver con claroscuro como tal. Aparte del infinito celo y la más esmerada laboriosidad, en este arte sumamente apreciado, cuando es llevado a su máxima altura, el espíritu está ligado a la utilidad de la gran multiplicación, que también tiene el arte tipográfico. No está sin embargo, como el dibujo en tal, constreñido meramente a la luz y la sombra, sino que, en su actual desarrollo, se esfuerza en rivalizar particularmente con la pintura y, aparte del claroscuro obra de la iluminación, en expresar también aquellas diferencias de mayor claridad u oscuridad que provienen del color local mismo; tal, p. ej., como en el grabado en cobre puede hacerse visible la diferencia entre cabellos rubios y negros con la misma iluminación.

Pero, ahora bien, como se ha dicho, en la pintura el claroscuro sólo ofrece la base, aunque esta base es de la máxima importancia. Pues únicamente ésta determina la posición adelantada o retrasada, los contornos, en suma la apariencia propiamente dicha de la figura como figura sensible, lo que se llama la *modelación*. Los maestros del colorido llegan a este respecto hasta el más extremo contraste entre la luz más clara y la más profunda sombra, y producen sólo con ello sus grandes efectos. Pero este contraste sólo les está permitido siempre y cuando no resulte crudo, es decir, siempre y cuando no carezca de un rico juego de transiciones y mediaciones que lo pongan todo en conexión y fluencia y lleguen hasta las más delicadas matizaciones. Pero si tales contrastes faltan, entonces el todo deviene superficial, pues precisamente sólo la diferencia entre lo más claro y lo más oscuro permite que determinadas partes resalten, que otras en cambio quedan relegadas. Particularmente en composiciones

ricas y con grandes distancias recíprocas entre los objetos que han de representarse** se hace necesario llegar hasta la más profunda oscuridad a fin de tener una vasta gama de luces y sombras.

Ahora bien, por lo que a la más precisa determinidad de la luz y de la sombra respecta, depende primordialmente de la clase de *iluminación* adoptada por el artista. La luz del día, la de la mañana, la del mediodía, la de la tarde, la del sol o la de la luna, el cielo más claro o más nublado, la luz durante las tormentas, la iluminación de las velas, la luz en un lugar cerrado, cayendo o difundiéndose regularmente, los más diversos modos de iluminación provocan aquí las más múltiples diferencias. En una acción abierta, rica, en una situación en sí misma clara de la consciencia alerta, la luz externa es algo más secundario, y el artista emplearía preferentemente la luz diurna habitual si la exigencia de vitalidad dramática, el realce deseado de determinadas figuras o grupos y la relegación de otros no hacen necesario un modo de iluminación inusual que sea más favorable a semejantes diferencias. Por eso los grandes pintores del pasado se sirvieron poco de contrastes, en general de situaciones por así decir enteramente específicas de iluminación, y con acierto, pues les preocupaba más lo espiritual como tal que el efecto del modo sensible de manifestación, y, dadas la prevalencia de la interioridad y la importancia del contenido, podían prescindir de este aspecto siempre más o menos externo. En lo paisajista y en objetos poco significativos de la vida corriente en cambio, la iluminación deviene de importancia enteramente distinta. Aquí tienen cabida los grandes efectos artísticos, a menudo también artificiales, mágicos. En el paisaje, p. ej., pueden ser del mejor efecto los contrastes audaces entre grandes masas de luz y fuertes partes de sombra, pero igualmente convertirse en mera manera. A la

inversa, en estos círculos son principalmente los reflejos luminosos, la luz y el contraluz[596], este maravilloso eco de la luz, lo que produce un juego particularmente vivo de claroscuro y exige tanto del artista como del espectador un profundo y perseverante estudio. Así pues, la iluminación que el pintor ha aprehendido exterior o interiormente en su concepción sólo puede ser ella misma una apariencia rápidamente pasajera y cambiante. Pero por inesperada o insólita que pueda ser la iluminación captada, en la más movida situación el artista mismo debe sin embargo cuidar de que el todo, en esta multiplicidad, no devenga inquieto, oscilante, confuso, sino que resulte claro y coherente.

ββ) Pero, ahora bien, conforme a lo que antes dije, la pintura no debe expresar el claroscuro en su mera abstracción, sino mediante la diversidad misma del color. Luz y sombra deben estar coloreadas. Tenemos por tanto que hablar, *en segundo lugar*, del color como tal.

Aquí el *primer* punto afecta de nuevo ante todo al *claroscuro* de los colores entre sí, en la medida en que éstos, en su misma relación recíproca, operan como luz y oscuridad, realzándose o debilitándose e interfiriéndose mutuamente. El rojo, p. ej., y todavía más el amarillo, es para sí, con idéntica intensidad, más claro que el azul. Esto conecta con la naturaleza misma de los distintos colores, que sólo Goethe ha puesto en la justa luz recientemente. Pues en el *azul* lo principal es lo *oscuro*, que sólo aparece como azul en la medida en que opera a través de un medio más claro, aunque no totalmente transparente. El cielo, p. ej., es oscuro; en montañas muy altas se hace cada vez más negro; visto a través de un medio transparente pero turbio como el aire atmosférico de las llanuras bajas, aparece azul, y es tanto más claro cuanto menos transparente el aire. En el *amarillo* por

contra lo en y para sí *claro* opera a través de algo turbio que no deja todavía transparentar lo claro. El humo, p. ej., es un medio enturbiador tal; visto ante algo negro que opere a través suyo, se ve azulado, ante algo claro amarillento y rojizo. El *rojo* propiamente dicho es el color eficaz, regio, concreto, en el que se funden el azul y el amarillo, ellos mismos a su vez opuestos; el *verde* puede también considerarse como tal unificación, pero no como la unidad concreta, sino como diferencia meramente borrada, como la neutralidad saturada, calmada. Estos colores son los más puros, más simples, los originarios *colores fundamentales*. Puede también por tanto buscarse una referencia simbólica en el modo y manera en que los emplearon los maestros del pasado. Particularmente en el uso del azul y del rojo: el azul corresponde a lo más dulce, a lo pleno de sentido, a lo más apacible, a la introspección rica en sentimiento, en la medida en que tiene como principio lo oscuro, que no ofrece resistencia, mientras que lo claro es más bien lo resistente, lo productivo, lo vivo, lo sereno; el rojo lo viril, lo dominante, lo regio; el verde lo indiferente, lo neutro. Según este simbolismo, María, p. ej., cuando es representada* en el trono, como reina del cielo, lleva a menudo un manto rojo, y en cambio, cuando aparece como madre, uno azul.

Todos los infinitamente múltiples colores restantes deben ser considerados como meras modificaciones en las que puede reconocerse cualquier matiz de esos colores cardinales. En este sentido, ningún pintor llamará, p. ej., al violeta un color. Ahora bien, en su relación recíproca todos estos colores mismos son unos respecto a otros más claros o más oscuros en su efecto, circunstancia que el pintor debe tomar esencialmente en consideración para no faltar al tono justo de que en cada sitio tiene necesidad respecto a la modelación, la distancia de los objetos. Pues aquí aparece una dificultad

enteramente peculiar. En el rostro, p. ej., los labios son rojos, las cejas oscuras, negras, castañas o, aunque rubias, siempre sin embargo en este color más oscuras que los labios; asimismo, las mejillas, por su rojo, son en punto a color más claras que la nariz, cuando el color principal es amarillento, parduzco, verdoso. Ahora bien, estas partes, como consecuencia de su color local, pueden estar coloreadas más clara e intensamente de lo que, según la modelación, les conviene. En la escultura, e incluso en el dibujo, semejantes partes se mantienen en claroscuro enteramente sólo según la relación entre la figura y la iluminación. El pintor en cambio debe admitirlos en su coloración local, que perturba esa relación. Lo mismo sucede aún más en objetos distantes entre sí. Para la visión sensible habitual es el entendimiento el que, en relación a las cosas, juzga sobre su distancia y forma, etc., no sólo según la apariencia cromática, sino a partir también de circunstancias enteramente distintas. Pero en la pintura sólo se da el color, el cual, en cuanto mero color, puede perjudicar aquello que el claroscuro exige para sí. Ahora bien, aquí el arte del pintor no consiste más que en disolver una tal contradicción y combinar los colores de tal modo que ni en las tintas locales de modelación ni en el resto de su relación se perjudiquen entre sí. Sólo prestando atención a ambos puntos pueden la figura y la coloración efectivamente reales de los objetos llegar a manifestación hasta la perfección. Con qué arte pintaron los holandeses, p. ej., el brillo de los vestidos de raso con todos los múltiples reflejos y gradaciones de sombra en los pliegues, etc., el fulgor de la plata, del oro, del cobre, de los vasos de cristal, del terciopelo, etc., y asimismo van Eyck el resplandor de las piedras preciosas, de los galones, de las joyas, etc. Los colores con que, p. ej., se produce el resplandor del oro no tienen para sí nada de metálico; si se los mira de cerca, son simple amarillo, que, considerado para sí, brilla

poco; todo el efecto depende por una parte del realce de la forma, por otra de la proximidad en que se coloca cada matiz cromático singular.

En segundo lugar, un aspecto ulterior concierne a la *armonía* de los colores.

Ya más arriba he observado que los colores constituyen una totalidad articulada por la naturaleza misma de la cosa. En esta completud deben también aparecer ahora; ninguno de los colores primordiales debe faltar enteramente, pues de otro modo el sentido de la totalidad carecería de algo. Particularmente los antiguos italianos y neerlandeses dan plena satisfacción en lo que a este sistema cromático respecta; en sus cuadros hallamos el azul, el amarillo, el rojo, el verde. Ahora bien, tal completud constituye la base de la armonía. Pero además los colores deben estar combinados de tal modo que ejerzan para la vista tanto su contraste pictórico como la mediación y disolución del mismo, y con ello una calma y reconciliación. Tales fuerzas de la oposición y calma de la mediación son debidas bien a la clase de combinación, bien al grado de intensidad de cada color. En la pintura del pasado fueron particularmente los neerlandeses quienes utilizaron los colores cardinales en su pureza y en su simple brillo, por lo que la armonía se ve dificultada por la agudización de los contrastes, pero, cuando se logra, agrada a la vista. Pero con esta rotundidad y energía del color, también en tal caso el carácter de los objetos así como la fuerza de la expresión misma deben ser más rotundos y simples. Esto implica una armonía más elevada de la coloración con el contenido. Los personajes principales, p. ej., deben también tener los colores más llamativos y aparecer en su carácter, en todo su porte y modo de expresión, más grandiosos que los personajes secundarios, a los que sólo convienen los colores mixtos. En la pintura paisajista semejantes contrastes de colores

cardinales puros son menos frecuentes; en cambio, en escenas en que las personas resultan lo principal y particularmente los ropajes ocupan la mayor parte de toda la superficie, están en su lugar esos colores más simples. Aquí la escena surge del mundo de lo espiritual, en el que lo inorgánico, el entorno natural, debe aparecer más abstracto, esto es, no en su integridad natural y efecto aislado, y convienen menos los múltiples tintes del paisaje en su abigarramiento rico en matices. En general el paisaje no conviene al entorno de escenas humanas tan perfectamente como una habitación, en general algo arquitectónico, pues las situaciones que se desarrollan al aire libre no suelen ser, tomadas en conjunto, aquellas acciones en que se revela como lo esencial lo interno pleno. Pero si se coloca al hombre en la naturaleza, ésta debe valer sólo como mero entorno. Ahora bien, como se ha dicho, en semejantes representaciones** sólo alcanzan su justo lugar los colores rotundos. Pero su empleo requiere audacia y fuerza. No les cuadran rostros dulzones, lánguidos, grácilmente afectados; una tal expresión blanda, tal difuminación de fisonomías, que desde Mengs es habitual tener por idealidad, serían totalmente sofocadas por colores rotundos. En los últimos tiempos se han puesto de moda entre nosotros sobre todo rostros que no dicen nada, blandengues, con posturas elegantes, que deben ser particularmente graciosas o simples y grandiosas, etc. Esta insignificancia por el lado del carácter espiritual interno conduce en tal caso también a la insignificancia de los colores y del tono cromático, de modo que todos los colores se mantienen en una falta de vistosidad y en una fragilidad y vaporosidad sin fuerza, y nada destaca: ninguno, por supuesto, oprime a otro, pero tampoco ninguno descolla. Es esta sin duda una armonía de colores y con frecuencia de gran dulzura e insinuante gracilidad, pero en la insignificancia. Al

mismo respecto, ya en sus observaciones a la traducción alemana del *Ensayo sobre la pintura* de Diderot, dice Goethe: «De ningún modo se concede que sea más fácil hacer más armónico un colorido débil que uno fuerte; pero por supuesto, cuando el colorido es fuerte, cuando los colores aparecen vivos, entonces también el ojo siente mucho más vivamente la armonía y la disarmonía; pero cuando en el cuadro los colores se emplean debilitados, unos claros, otros mezclados, otros sucios, entonces nadie sabe por supuesto si está viendo un cuadro armónico o inarmónico; pero sí se sabe en todo caso decir que éste es ineficaz, que es insignificante».

Pero, ahora bien, con la armonía de los colores todavía no se ha conseguido todo en el colorido ni mucho menos, sino que, *en tercer lugar*, debe haber todavía otros diversos aspectos para producir, para alcanzar una perfección. A este respecto, aquí sólo quiero hacer todavía mención de la llamada *perspectiva aérea*, la *carnación* y, por último, la *magia* de la apariencia de los colores.

La perspectiva lineal concierne ante todo sólo a las diferencias de tamaño provocadas por las líneas de los objetos según su mayor o menor distancia del ojo. Esta alteración y disminución de la *figura* no es sin embargo lo único que la pintura tiene que reproducir. Pues en la realidad efectiva, debido al aire atmosférico que entre los objetos, e incluso entre las diversas partes de los mismos, circula, todo sufre una diversificación de *coloración*. Este tono cromático que se borra con la distancia es lo que constituye la *perspectiva aérea*, en la medida en que ello modifica los objetos bien en el modo de sus contornos, bien en lo que a su apariencia de claridad y oscuridad y restante coloración se refiere. Habitualmente se cree que lo más claro es siempre lo que está en primer plano más cercano al ojo y lo más oscuro el segundo plano, pero de hecho sucede al revés. El primer plano es al mismo tiempo lo

más oscuro y lo más claro, esto es, el contraste de luz y sombra opera en la cercanía del modo más fuerte, y los contornos son de lo más determinados; en cambio, cuanto más se alejan del ojo, tanto más descoloridos, indeterminados devienen los objetos en su figura, pues cada vez se pierde más el contraste de luz y sombra, hasta que el brillo en general se pierde en un gris claro. Sin embargo, la distinta clase de iluminación provoca a este respecto las más diversas desviaciones. Particularmente en la pintura paisajista, pero también en todos los demás cuadros que representan** amplios espacios, es la perspectiva aérea de suma importancia, y también aquí han producido los grandes maestros del colorido efectos mágicos.

Pero, ahora bien, *en segundo lugar*, en la coloración lo más difícil, lo ideal por así decir, la cima del colorido, es el *encarnado*, el tono cromático de la carne humana, que aúna en sí maravillosamente todos los demás colores, sin que ninguno de ellos destaque autónomamente. El rojo juvenil, saludable, de las mejillas es ciertamente carmín puro sin un atisbo en absoluto de azul, violeta o amarillo, pero este rojo no es él mismo sino una eflorescencia o más bien un destello que parece filtrarse desde dentro y se pierde inadvertidamente en el resto del color de la carne. Pero éste es una interpenetración ideal de todos los colores principales. A través del amarillo transparente de la piel aparecen el rojo de las arterias, el azul de las venas, y al claroscuro y a otras múltiples apariencias y reflejos se agregan todavía tonos grisáceos, parduzcos, incluso verdosos, que a primera vista pueden parecemos sumamente antinaturales y sin embargo tener su justeza y verdadero efecto. Pese a ello, esta interpenetración de apariencias es totalmente opaca, es decir, que no muestra en sí ninguna apariencia de otro, sino que está animada y vivificada desde dentro. Esta transparencia de

lo interno en particular es de gran dificultad para la representación**. Puede compararse a un lago al atardecer, en el que se ven las figuras que refleja y al mismo tiempo la clara profundidad y peculiaridad del agua. El brillo metálico por contra ciertamente reluce y refleja, las piedras preciosas son ciertamente transparentes, deslumbrantes, pero no hay ninguna interpenetración transparente de colores como la carne, ni siquiera el raso, ni las brillantes telas de seda, etc. La piel animal, el pelo o las plumas, la lana, etc., son del mismo modo de la más diversa coloración, pero sin embargo, en las partes determinadas, de color más directo, autónomo, de suerte que la multiplicidad es más un resultado de diversas superficies y planos, pequeños puntos y líneas de diferentes coloraciones, que una interpenetración, como en la carne. Lo que más se aproxima a esto son los juegos cromáticos de los translúcidos racimos de uvas y los asombrosos matices cromáticos delicados, transparentes, de la rosa. Pero tampoco ésta alcanza la apariencia de vivificación interna que debe tener el color de la carne y cuyo velo anímico pertenece a lo más difícil que conoce la pintura. Pues esto interior, subjetivo de la vitalidad debe aparecer sobre una superficie no como asentado, como color material, como trazos, puntos, etc., sino como todo él mismo vivo: de una profundidad transparente como el azul del cielo, que para el ojo no debe ser una superficie resistente, sino en la que debemos poder hundirnos. Ya en el ensayo sobre la pintura traducido por Goethe dice Diderot a este propósito: «Quien ha llegado a sentir la carne ha ido ya lejos, nada es lo demás en comparación. Mil pintores han muerto sin sentir la carne, mil más morirán sin sentirla».

Por lo que brevemente se refiere al material con que puede producirse esta vitalidad sin brillo de la carne, sólo el color al óleo se ha evidenciado perfectamente idóneo para ello. Lo

menos adecuado para producir una apariencia de interpenetración es el tratamiento en mosaico, que ciertamente se recomienda por su duración, pero que, puesto que debe expresar los matices cromáticos mediante pedacitos de vidrio o piedrecitas diversamente coloreados que se yuxtaponen, nunca puede operar la fluida mixtura de una interpenetración ideal de colores. La pintura al fresco y al temple van más lejos. Pero en la pintura al fresco los colores asentados sobre la cal húmeda son absorbidos demasiado rápidamente, de modo que por una parte se precisa la máxima habilidad y seguridad del pincel, por otra parte debe trabajarse perfectamente con grandes trazos yuxtapuestos que, puesto que se secan rápidamente, no permiten una distribución más fina. Lo mismo sucede en la pintura con colores al temple, que ciertamente han de comportar gran claridad interna y bella iluminación, pero que, por su rápido secado, se prestan igualmente menos a la mezcla y a la distribución, y hacen necesario un tratamiento con trazos a la manera del dibujo. El color al óleo en cambio permite no sólo la más delicada, dulce mixtura recíproca y distribución, mediante las cuales las transiciones devienen tan inadvertibles que no puede decirse dónde comienza y dónde acaba un color, sino que, con una mezcla exacta y un modo de asentamiento correcto, logra un brillo de piedras preciosas y, mediante su diferencia entre colores opacos y colores diáfanos, puede producir una transparencia de diversos estratos cromáticos en un grado muy superior al de la pintura al temple.

El *tercer* punto que finalmente debemos todavía mencionar se refiere a la vaporosidad, a la *magia* en el efecto del colorido. Esta magia de la apariencia cromática sólo se presentará principalmente allí donde la sustancialidad y espiritualidad de los objetos se ha evaporado, y entra entonces la espiritualidad

en la concepción y el tratamiento de la coloración. En general puede decirse que la magia consiste en tratar todos los colores de tal modo que de ahí surja un juego de apariencias para sí carente de objeto, el cual constituye la extrema cima descollante del colorido, una interpenetración de coloraciones, una apariencia de reflejos que aparezcan en otra apariencia y devengan tan finos, tan fugaces, tan anímicos, que comiencen a entrar en el dominio de la música. Por el lado de la modelación, forma parte de esto la maestría del claroscuro, en el que entre los italianos fueron maestros Leonardo da Vinci y sobre todo Correggio. Éstos llegaron hasta las sombras más profundas, pero que a su vez resultan translúcidas y que, a través de inadvertibles transiciones, ascienden a la luz más clara. Con ello aparece el supremo redondeamiento, nada es una aspereza o un límite, por todas partes un tránsito; luz y sombra no operan inmediatamente sólo como luz y sombra, sino que ambas se transparentan recíprocamente, tal como una fuerza opera desde dentro a través de algo externo. Lo mismo vale para el tratamiento del color, en el que también los holandeses fueron los maestros supremos. Con esta idealidad, esta interpenetración, esté de acá para allá de reflejos y apariencias cromáticas, con esta mutabilidad y fugacidad de transiciones, se difunde por el todo, dados la claridad, el brillo, la profundidad, la dulce y delicada luminosidad de los colores, una apariencia de animación que constituye la magia del colorido y que pertenece en propiedad al espíritu del artista, que es este mago.

γγ) Esto nos conduce a un último punto del que todavía quiero hablar brevemente.

Como punto de partida tomamos la perspectiva lineal, pasamos luego al dibujo y consideramos finalmente el color; *en primer lugar*, la luz y la sombra en relación con la

modelación; *en segundo lugar*, como *color mismo*, y ciertamente como relación entre la claridad y la oscuridad relativas de los colores entre sí, lo mismo que, más aún, como armonía, perspectiva aérea, carnación y magia de la misma. Ahora bien, el tercer aspecto concierne a la *subjetividad* creadora del artista en la producción del colorido.

Habitualmente se opina que la pintura podría seguir aquí reglas enteramente determinadas. Éste es sin embargo el caso sólo en la perspectiva lineal, en cuanto ciencia enteramente geométrica, aunque aquí la regla tampoco puede aparecer nunca como regla abstracta, si no debe destruir lo propiamente hablando pictórico. En segundo lugar, el dibujo puede en absoluto reducirse a reglas generales menos ya que la perspectiva, pero muchísimo menos el colorido. El sentido del color debe ser una cualidad artística, un peculiar modo de ver y de concebir los tonos cromáticos que existen, así como un aspecto esencial de la imaginación reproductiva y de la invención. Debido a esta subjetividad del tono cromático con que el artista intuye su mundo y que al mismo tiempo no deja de ser productiva, la gran diversidad del colorido no es un mero arbitrio ni una manera caprichosa de una coloración que no se da *in rerum natura*, sino que reside en la naturaleza misma de la cosa. Así, p. ej., en *Poesía y verdad* cuenta Goethe el siguiente ejemplo aquí pertinente: «Cuando (tras una visita al Museo de Dresde) volví a casa de mi zapatero» —donde se había alojado por antojo— «para almorzar, apenas di crédito a mis ojos, pues creí ver ante mí un cuadro de Ostade, tan perfecto que sólo en el Museo debía colgarse. La posición de los objetos, la luz, las sombras, el tinte parduzco del conjunto, todo lo que en estos cuadros se admira, lo veía yo aquí en la realidad efectiva. Fue la primera vez que me percaté en tan elevado grado del don, que desde entonces he ejercitado con mayor consciencia, de ver la naturaleza con los ojos de este o

aquel artista a cuyas obras hubiera antes consagrado una particular atención. Esta aptitud me ha reportado muchos goces, pero también acrecentado el deseo de dedicarme con celo de vez en cuando al ejercicio de un talento que la naturaleza parecía haberme negado»[597]. Esta diversidad de colorido se patentiza en particular por una parte en la representación** de la carne humana, incluso desatendiendo todas las modificaciones exteriormente eficientes de iluminación, edad, sexo, situación, nacionalidad, pasión, etc. Por otra, se trata de la representación** de la vida cotidiana al aire libre o en el interior de las casas, tabernas, iglesias, etc., así como de la naturaleza paisajista, cuya riqueza de objetos y coloraciones invita más o menos a cada pintor a su propio intento de aprehender, reproducir y, según su intuición, experiencia e imaginación, inventar este múltiple juego de apariencias que aquí interviene[598].

c) La concepción, la composición y la caracterización artísticas

Por lo que se refiere a los particulares puntos de vista que han de hacerse valer en la pintura, hasta ahora hemos hablado *en primer lugar* del contenido, *en segundo lugar* del material sensible en que este contenido puede conformarse. *En tercer lugar* sólo nos resta todavía como conclusión establecer el modo y manera en que el artista, conforme a este determinado elemento sensible, tiene que concebir y ejecutar pictóricamente su contenido. El amplio material que también aquí se vuelve a ofrecer a nuestra consideración podemos articularlo como sigue.

En primer lugar, están las diferencias *más generales* del *modo de concepción*, que debemos distinguir y seguir en su

desarrollo hacia una vitalidad cada vez más rica.

En segundo lugar, tenemos que ocuparnos de los aspectos más determinados que, dentro de estas clases de concepción, afectan más precisamente a la *composición* pictórica propiamente dicha, a los motivos artísticos de la *situación* aprehendida y del *agrupamiento*.

En tercer lugar, queremos echar un vistazo a la clase de *caracterización* que deriva de la diversidad tanto de los objetos como también de la concepción.

α) Ahora bien, por lo que *en primer lugar* se refiere a los modos más generales de la concepción pictórica, éstos hallan su origen bien en el contenido mismo que debe ser llevado a representación**, bien en el proceso de desarrollo del arte, que de suyo no elabora a partir de toda la riqueza que reside en un objeto, sino que sólo llega a la vitalidad plena tras múltiples etapas y transiciones.

αα) La primera perspectiva que a este respecto puede adoptar la pintura muestra todavía su procedencia de la escultura y la arquitectura, pues conecta también con estas artes en el carácter general de *todo* su modo de concepción. Este podrá ser sobre todo el caso cuando el artista se limite a figuras singulares que no presente en la vida determinada de una situación en sí múltiple, sino en el simple, autónomo estribar en sí. De las diferentes esferas del contenido que he indicado como conformes a la pintura, aquí son particularmente idóneos los temas religiosos, Cristo, los apóstoles y santos singulares. Pues semejantes figuras deben ser capaces de tener en su aislamiento bastante significado para sí mismas como para ser una totalidad y constituir un objeto sustancial de veneración y amor para la consciencia. De esta manera, primordialmente en el arte antiguo hallamos a Cristo o a santos representados** aisladamente sin situación

y entorno natural más determinados. Si se añade un entorno, éste consiste primordialmente en ornamentos arquitectónicos, particularmente góticos, tal como sucede a menudo, p. ej., entre los antiguos neerlandeses y altoalemanes. En esta referencialidad a la arquitectura, entre cuyos pilares y arcos se yuxtaponen también con frecuencia muchas de tales figuras, los doce apóstoles, p. ej., la pintura no llega todavía a la vitalidad del arte posterior, y las figuras mismas ora conservan todavía el carácter más rígido, estatuario de la escultura, ora se quedan en general en un tipo estatuario, tal como, p. ej., lo lleva en sí la pintura bizantina. A tales figuras singulares sin ningún entorno o en un recinto meramente arquitectónico convienen entonces también una sencillez del color más severa y una nitidez más recortada del mismo. Por eso los pintores más antiguos, en vez de un rico entorno natural, mantuvieron el monocromo fondo dorado al que los colores de los ropajes deben enfrentarse y, por así decir, neutralizar, y son por consiguiente más nítidos, más recortados de lo que los hallamos en los tiempos del más bello desarrollo de la pintura, tal, pues, como en general los bárbaros gustan sobre todo de simples colores vivos, el rojo, el azul, etc.

Ahora bien, de esta primera clase de concepción forman también parte la mayoría de las imágenes milagrosas. Con éstas, como ante algo estupefaciente, el hombre no tiene sino una relación estúpida que deja indiferente el aspecto del arte, de modo que aquéllas no se aproximan a la consciencia amistosamente mediante una vivificación y belleza humanas, y las más veneradas religiosamente son, artísticamente consideradas, precisamente las peores de todas.

Pero, ahora bien, cuando semejantes figuras singularizadas no pueden ofrecer, en cuanto una totalidad para sí conclusa y en base a toda su personalidad, un objeto de veneración o de

interés, no tiene ningún sentido una tal representación** ejecutada todavía en el principio de la concepción escultórica. Así, p. ej., los retratos son interesantes para los conocedores de la persona y debido a toda la personalidad de ésta; pero si las personas se han olvidado o son desconocidas, de su representación** en una acción o situación que muestre un carácter determinado nace una participación completamente distinta a la que podemos lograr respecto a tal modo de concepción enteramente simple. Los grandes retratos, cuando están ahí ante nosotros en plena vitalidad por obra de todos los medios del arte, tienen ya en esta misma *plenitud* del ser-ahí mismo este surgir, salir de su marco. En los retratos de van Dyck, p. ej., el marco, particularmente cuando la posición de la figura no está completamente *en face*, sino algo ladeada, me pareció como la puerta del mundo a través de la cual el hombre accede al mismo. Si los individuos no son por tanto ya algo en sí mismo perfecto y acabado, como los santos, los ángeles, etc., y sólo pueden devenir interesantes por la determinidad de una situación, por una circunstancia singular, una acción particular, es inadecuado representarlas** como figuras autónomas. Así, p. ej., el último trabajo de Kügelgen[599] en Dresde fueron cuatro cabezas, cuatro bustos: Cristo, San Juan Bautista, San Juan Evangelista y el Hijo Pródigo. Por lo que a Cristo y a San Juan Evangelista respecta, cuando los vi la concepción me pareció enteramente conforme a fin. Pero el Bautista y sobre todo el Hijo Pródigo no tienen para mí en absoluto esta autonomía, que yo quisiera verlos de este modo como bustos[600]. Aquí por el contrario es necesario poner estas figuras en actividad y acción, o al menos llevarlas a situaciones a través de las cuales pudieran alcanzar, en viva conexión con su entorno externo, la individualidad característica de un todo en sí concluso. Ciertamente la cabeza del Hijo Pródigo de Kügelgen expresa

muy bellamente el dolor, el profundo arrepentimiento y contrición, pero que éste precisamente deba ser el arrepentimiento del *Hijo Pródigo* no lo indica más que una muy reducida piara de cerdos en segundo plano. En vez de esta alusión simbólica, deberíamos verlo en medio del hato o en otra escena de su vida. Pues el Hijo Pródigo no tiene ninguna ulterior personalidad general cabal, y para nosotros, si no debe convertirse en una mera alegoría, sólo existe en la conocida serie de situaciones en que lo describe la parábola. Debería sernos presentado en realidad efectiva concreta, abandonando la casa paterna o en la miseria, en su arrepentimiento, en su retorno. Pero esos cerdos en segundo plano no son así mucho mejores que un rótulo con el nombre escrito en él.

ββ) En general la pintura, puesto que tiene que tomar como su contenido la plena particularidad de la intimidad subjetiva, puede quedarse menos aún que la escultura en el estribar en sí carente de situación y en la concepción meramente sustancial de un carácter, sino que debe renunciar a esta autonomía y esforzarse por representar** su contenido en una determinada situación, multiplicidad, diversidad de caracteres y figuras relacionadas entre sí y con su entorno externo. Este abandono de los tipos estatuarios meramente tradicionales, de la erección y recinto arquitectónicos de las figuras y del modo de concepción escultórico, esta liberación de lo reposado, inactivo, esta búsqueda de una expresión humana viva, de una individualidad característica, esta transferencia de todo contenido a la particularidad subjetiva y a su variopinta exterioridad constituyen el progreso de la pintura, única cosa con la que alcanza la perspectiva peculiar suya. Por eso, más que a las demás artes plásticas, le está a la pintura no sólo permitido, sino que debe asimismo exigírsele, llegar a una vitalidad *dramática*, de modo que el

agrupamiento de sus figuras denuncie la actividad en una situación determinada.

γγ) Con esta introducción en la perfecta vitalidad del ser-ahí y el movimiento dramático de las circunstancias y los caracteres está entonces ligada, *en tercer lugar*, la importancia cada vez mayor que en la concepción y ejecución se les confiere a la individualidad y a la vida plena de la apariencia cromática de todos los objetos, en la medida en que en la pintura sólo el color puede expresar el colmo de la vitalidad. Pero esta magia de la apariencia puede también hacerse valer tan prevalecientemente que el contenido de la representación** devenga indiferente respecto a ella, y la pintura, en el mero vapor y magia de sus tonos cromáticos y en la oposición y armonía de sus reflejos y juegos recíprocos, empiece con ello a volverse hacia la música enteramente tal como la escultura, en el desarrollo ulterior del relieve, comienza a acercarse a la pintura.

β) Ahora bien, lo siguiente a que debemos pasar ahora se refiere a las determinaciones particulares que en sus producciones debe seguir el modo pictórico de *composición*, en cuanto representación** de una determinada situación y de sus motivos más próximos mediante yuxtaposición y agrupamiento de diferentes figuras u objetos naturales en un todo en sí concluso.

αα) El principal requisito que podemos poner en la cima es la afortunada elección de una *situación* idónea para la pintura.

Aquí tiene particularmente la fuerza inventiva del pintor un campo ilimitado: desde la más simple situación de un objeto insignificante, de un ramo de flores o de un vaso de vino con platos, pan, algunas frutas alrededor, hasta las ricas composiciones de grandes acontecimientos públicos, acciones

importantes y de Estado, fiestas de coronación, batallas y el Juicio Final, donde Dios Padre, Cristo, los apóstoles, las legiones celestiales y toda la humanidad, el cielo, la tierra y los infiernos estén reunidos.

Por lo que a lo más próximo se refiere, en este respecto lo propiamente hablando *pictórico* ha de distinguirse más determinadamente por una parte de lo *escultórico*, por otra de lo *poético*, tal como esto sólo a la poesía le es posible expresarlo perfectamente.

La diferencia esencial entre una situación pictórica y una *escultórica* reside, como ya más arriba hemos visto, en el hecho de que la escultura está llamada a representar** principalmente lo que estriba autónomamente en sí, lo carente de conflicto en circunstancias anodinas en que lo perentorio no lo constituye la determinidad, y sólo en el relieve comienza primordialmente a progresar hacia el agrupamiento, el despliegue épico de figuras, la representación** de acciones más movidas, a las que subyace una colisión, mientras que la pintura en cambio sólo inicia su tarea propiamente dicha cuando abandona la autonomía carente de relaciones de sus figuras y la falta de determinidad de la situación, para poder entrar en el movimiento vivo de las circunstancias, pasiones, conflictos, acciones humanos en constante relación con el entorno externo y fijar incluso en la aprehensión de la naturaleza paisajista esta misma determinidad de una situación particular y la vivísima individualidad de ésta. Ya desde un principio le planteábamos por tanto a la pintura la exigencia de que no tiene que suministrar la representación** de los caracteres, del alma, de lo interno, tal como este mundo interno se da inmediatamente a conocer en su figura externa, sino de que desarrolle y exteriorice mediante *acciones* lo que aquél es.

El último punto es principalmente el que pone a la pintura en estrecha relación con la *poesía*. En esta relación ambas artes tienen en parte una ventaja, en parte una desventaja. La pintura no puede dar el desarrollo de una situación, acontecimiento, acción, como la poesía o la música, en una *sucesión* de mutaciones, sino sólo querer captar *un* momento. De ahí se sigue la reflexión enteramente simple de que con este momento uno debe representarse** el todo de la situación o acción, la floración de la misma, y por tanto debe buscarse *el* instante en que lo antecedente y lo subsiguiente convergen en *un* punto. En una batalla, p. ej., éste sería el momento de la victoria: la lucha es todavía visible, pero al mismo tiempo el desenlace ya es cierto. El pintor puede por consiguiente asumir un resto del pasado que se hace valer todavía en el presente en su desvanecerse y desaparecer, y al mismo tiempo indicar lo venidero que como consecuencia inmediata debe derivar de una situación determinada. Sin embargo, no puedo aquí entrar en más precisiones.

Pero, ahora bien, pese a esta desventaja frente al poeta, el pintor tiene sobre él la ventaja de que puede pintar con la más perfecta singularidad la escena determinada, pues la pone sensiblemente ante la intuición en la apariencia de su realidad efectivamente real. «Ut pictura poesis erit»[601] es ciertamente un dicho bienquisto que, particularmente en la teoría, ha sido de diversos modos urgido y tomado y llevado* a aplicación precisamente por la poesía descriptiva en la descripción de las estaciones del año, las horas del día, las flores, los paisajes. Pero la descripción mediante palabras de tales objetos y situaciones es por una parte muy árida y tediosa, y nunca puede sin embargo, cuando quiere entrar en pormenores, ser exhaustiva; por otra parte, resulta confusa, pues debe darle a la representación** como algo sucesivo lo que en la pintura está ante la intuición de una vez, de modo que siempre

olvidamos lo antecedente y lo tenemos fuera de la representación*, mientras que sin embargo debe estar esencialmente en conexión con lo que sigue, pues coexiste en el espacio y sólo en este enlace y en esta simultaneidad tiene valor. En estas singularidades simultáneas puede en cambio compensar precisamente el pintor lo que falta respecto a la sucesión continua de lo pasado a lo subsiguiente. Pero la pintura está a su vez en inferioridad frente a la poesía y la música en otro respecto, a saber, en lo que concierne a lo lírico. La poesía no puede desarrollar sentimientos y representaciones* sólo como sentimientos y representaciones* en general, sino también como cambio, progreso, incremento de los mismos. Más todavía respecto a la interioridad concentrada es este el caso en la música, que tiene en sí que ver con el movimiento del alma. Pero, ahora bien, la pintura no tiene para esto más que la expresión del rostro y de la postura, y desconoce sus medios cuando se entrega exclusivamente a lo propiamente hablando lírico. Pues por mucho que exprese la pasión interna y el sentimiento en la mímica y los movimientos del cuerpo, esta expresión sin embargo no debe afectar inmediatamente al sentimiento como tal, sino al sentimiento en una *determinada exteriorización*, un acontecimiento, una acción. El hecho de que represente** en lo exterior no tiene por tanto el sentido abstracto de hacer intuible lo interno a través de la fisonomía y la figura; sino que la exterioridad en cuya forma expresa lo interno es precisamente la situación individual de una acción, la pasión en determinado acto, lo único que le da al sentimiento su explicación y reconocibilidad. Por consiguiente, si lo poético de la pintura se pone en el hecho de que ésta debe expresar el sentimiento interno inmediatamente, sin motivo ni acción más precisos, en los rasgos faciales y en la postura, esto no significa más que

reducir la pintura a una abstracción a la que precisamente tiene que sustraerse y exigir de ella el dominio de la peculiaridad de la poesía, por lo que, cuando se aventura al intento, no cae sino en la aridez y la insipidez.

Subrayo aquí este punto porque en la exposición de arte del año pasado (1828) en esta ciudad [Berlín], fueron muy elogiadas varias pinturas de la llamada escuela de Düsseldorf, cuyos maestros, con mucha inteligencia y destreza técnica, han tomado esta orientación hacia la mera interioridad, hacia lo que es exclusivamente representable** sólo para la poesía. El contenido se había en su mayor parte tomado prestado de poesías de Goethe o de Shakespeare, Ariosto y Tasso, y [lo] constituía principalmente el sentimiento interno del amor. Cada uno de los cuadros más sobresalientes solía representar** a una pareja de enamorados, p. ej., Romeo y Julieta, Rinaldo y Armida[602], sin una situación más precisa, de modo que esas parejas no hacen ni expresan absolutamente nada más que el enamoramiento, la inclinación de uno hacia el otro y la contemplación, la mirada justamente de enamorados. Ahí, pues, la expresión principal debe naturalmente concentrarse en la boca y en los ojos, y particularmente Rinaldo tiene con sus largas piernas una postura en la que propiamente hablando, tal como están ahí, no sabe bien dónde meterlas. Lo cual también redunda por tanto en una absoluta falta de significado. Como vimos, la escultura carece de ojos y de la mirada del alma, la pintura en cambio capta este rico momento de la expresión, pero no debe concentrarse en este punto, querer hacer del fuego o de la lánguida lasitud y añoranza de los ojos, o de la suave dulzura de la boca, el principal punto de mira de la expresión sin ningún motivo. De análoga índole era también el Pescador de *Hübner*[603], cuyo asunto procedía del famoso poema de Goethe que con tan admirable profundidad y gracia

de sentimiento describe el indeterminado anhelo de la calma, la frescura y la pureza del agua. El pequeño pescador que es atraído desnudo hacia el agua tiene también como las figuras masculinas de los demás cuadros, un rostro muy prosaico al que, si su fisonomía estuviese tranquila, no se consideraría capaz de sentimientos profundos, bellos. En general, de todas estas figuras masculinas y femeninas no puede decirse que sean de saludable belleza; por el contrario, no muestran más que la excitabilidad nerviosa, la debilidad y el carácter enfermizo del amor y del sentimiento en general que no se quiere ver reproducidos, sino de los que más bien gustaría quedar dispensados tanto en la vida como en el arte. A la misma categoría pertenecen el modo y manera en que *Schadow*, el maestro de esta escuela, ha representado** la *Mignon*[604] de Goethe. El carácter de Mignon es del todo poético. Lo que la hace interesante es su pasado, la dureza del destino externo e interno, el dilema de una pasión italiana, en sí vehementemente excitada, en un ánimo que no se aclara en ello, que carece de todo fin y decisión y que, ahora bien, en sí mismo un misterio, no se las sabe, deliberadamente misterioso, arreglar; este exteriorizarse vuelto a sí, enteramente fragmentario, que sólo en erupciones singulares, inconexas, deja atisbar lo que en él sucede, es lo terrible del interés que por ella debemos tomarnos. Ahora bien, un tal cabal compendio puede sin duda estar ante nuestra fantasía, pero la pintura no puede, como ha querido Schadow, representarlo** así, sin determinidad de la situación ni de la acción, simplemente mediante la figura y la fisonomía de Mignon. Puede en conjunto afirmarse por consiguiente que estos famosos cuadros están concebidos sin fantasía para las situaciones, los motivos y la expresión. Pues es propio de las auténticas representaciones** artísticas de la pintura el hecho de que todo el objeto sea captado con fantasía y llevado a la

intuición en figuras que se exterioricen, que expongan su interior a través de una consecuencia del sentimiento, a través de una acción que sea tan denotativa del sentimiento que todo aparezca en la obra de arte completamente utilizado por la fantasía para la expresión del contenido elegido. Los antiguos pintores italianos en particular representaron** ciertamente, como estos modernos, escenas de la vida, y tomaron en parte su material de poemas, pero supieron configurarlo con fantasía y sana serenidad. Amor y Psique, Amor con Venus, el rapto de Proserpina por Plutón, el rapto de las Sabinas, Hércules con la rueca junto a Onfalia, quien se ha revestido de piel de león: son todos éstos temas que los antiguos maestros representaron** en situaciones vivas, determinadas, en escenas con motivos, y no meramente como simple sentimiento sin fantasía no aprehendido en acción. También del Antiguo Testamento tomaron prestadas escenas de la vida. Así, p. ej., hay en Dresde colgado un cuadro de Giorgione [605]: Jacob, llegado de lejos, saluda a Raquel, le estrecha la mano y la besa; más allá hay un par de criados en un aljibe, ocupados en sacar agua para su rebaño que en gran número pace en el valle[606]. Otro cuadro representa** a Isaac y Rebeca; Rebeca ofrece de beber a los criados de Abraham, lo cual hace que éstos la reconozcan[607]. Igualmente hay escenas tomadas de Ariosto, Medoro, p. ej., escribiendo el nombre de Angélica en el borde de una fuente[608].

Si en tiempos recientes se habla tanto de la poseía en la pintura, esto, como se ha dicho, no puede significar nada más que captar un objeto con fantasía, hacer explicar sentimientos a través de la acción, pero no querer fijar el sentimiento abstracto y expresarlo como tal. Incluso la poesía, que puede expresar el sentimiento en su interioridad, se despliega en representaciones*, intuiciones y consideraciones; si para expresar, p. ej., el amor quisiera quedarse sólo en decir: «te

amo», y en repetir siempre: «te amo», esto podría ciertamente agradar a los señores que tanto han hablado de la poesía de la poesía[609], pero sería la más abstracta prosa. Pues el arte en general, por lo que respecta al sentimiento, consiste en la aprehensión y el goce del mismo por medio de la fantasía, la cual, en la poesía, aclara la pasión en representaciones* y nos satisface en su exteriorización, sea líricamente o en acontecimientos épicos y acciones dramáticas. Pero para lo interno como tal no bastan en la pintura boca, ojos y postura, sino que debe ser ahí una total objetividad concreta que pueda valer como existencia de lo interno.

Ahora bien, lo principal en un cuadro consiste por tanto en que represente** una situación, la escena de una acción. En esto la primera ley es la *inteligibilidad*. A este respecto los temas religiosos tienen la gran ventaja de que son universalmente conocidos La Salutación del Angel, la Adoración de los pastores o de los Reyes Magos, el Descanso en la Huida a Egipto, la Crucifixión, el Sepelio la Resurrección, así como las leyendas de los santos no eran nada extraño para el público para el que se pintaba un cuadro, aunque ahora las historias de los mártires nos resulten remotas. Para una iglesia p ej., en la mayoría de los casos sólo se representaba** la historia del patrono o del santo protector de la ciudad, etc. Los pintores mismos por tanto no siempre se han atenido a tales temas por propia elección, sino que la necesidad los exigía para altares, capillas, claustros, etc., de modo que ya el lugar de colocación mismo contribuye a la inteligibilidad del cuadro. Esto es en parte necesario, pues la pintura carece del lenguaje, de las palabras y los nombres a que la poesía, aparte de sus otros múltiples medios de designación, puede recurrir. Así, p. ej., en un palacio real, en una sala consistorial, en una cámara parlamentaria, tendrán su lugar escenas de grandes acontecimientos, de momentos

importantes de la historia de ese Estado, de esa ciudad de esa cámara, y serán de todo punto conocidos en el lugar para el que el cuadro está destinado. Para un palacio real de aquí, p. ej., no es probable que se elija un asunto de la historia inglesa o china, o de la vida del rey Mitrídates. Otra cosa es en los museos, donde se recoge todo lo que en cualquier parte se posee en obras de arte y puede comprarse, por lo que el cuadro pierde ciertamente, pues su pertenencia individual a un determinado sitio, así como su inteligibilidad debida al lugar El mismo es el caso en los salones privados; un particular toma lo que puede conseguir, o colecciona en el sentido de un museo y tiene además sus otras preferencias y caprichos.

Ahora bien, respecto a la inteligibilidad, las llamadas representaciones alegóricas, que en una época estuvieron muy de moda, están muy lejos de los temas históricos y además, puesto que en su mayor parte deben carecer de la interna vitalidad y particularidad de las figuras, devienen indeterminadas, andas y frías En cambio, las escenas naturales paisajistas y las situaciones de la cotidiana realidad efectiva humana son tan claras en lo que deben significar como, respecto a la individualidad, multiplicidad dramática, movimiento y plenitud del ser-ahí ofrecen un margen sumamente favorable para la invención y la ejecución.

ββ) Pero, ahora bien, para que la situación determinada, en la medida en que el asunto del pintor puede ser hacerla inteligible, devenga reconocible no basta el lugar meramente externo de ubicación y la familiaridad general con el tema. Pues en conjunto no son éstas sino referencias exteriores que poco afectan a la obra de arte como tal. El punto principal del que propiamente se trata consiste por el contrario en el hecho de que el artista tenga bastante sentido y espíritu para realzar y configurar con rica inventiva los distintos motivos que

contiene la situación determinada. Toda acción en que lo interno aflora a la objetividad tiene exteriorizaciones inmediatas, consecuencias y relaciones sensibles que, en la medida en que de hecho son efectos de lo interno, delatan y reflejan el sentimiento, y por tanto pueden utilizarse del modo más afortunado como motivos tanto de intelección como de individualización. A menudo se le ha hecho a la *Transfiguración* de Rafael, p. ej., el famoso, repetido reproche de que se escinde en dos acciones enteramente inconexas, lo que de hecho, *exteriormente* considerado, es el caso: arriba, sobre la colma, vemos la transfiguración, abajo la escena con el endemoniado. Pero espiritualmente no carece de la más elevada conexión. Pues, por una parte, la transfiguración sensible de Cristo es precisamente la elevación efectivamente real del mismo sobre el suelo y el *alejamiento* de los discípulos, lo cual debe por tanto hacerse visible como separación y alejamiento mismos; por otra parte, la majestad de Cristo está aquí transfigurada al máximo en un caso singular efectivamente real por el hecho de que los discípulos no pueden curar al endemoniado sin ayuda del Señor. Aquí por tanto esta doble acción está de todo punto motivada y la conexión exterior e interiormente establecida por el hecho de que un discípulo señala expresamente a Cristo, a lo lejos, indicando con ello el verdadero destino del Hijo de Dios, estar al mismo tiempo sobre la tierra, a fin de que se cumplan las palabras: «Cuando dos se reúnan en mi nombre, estaré entre ellos»[610]. Para citar todavía otro ejemplo, Goethe había propuesto una vez como tema para un premio la representación** de Aquiles con ropas de mujer en el momento de la llegada de Ulises. En uno de los dibujos Aquiles mira el yelmo del héroe armado, su corazón se enardece ante esta visión y, como consecuencia de esta conmoción interna, se arranca el collar de perlas que lleva al

cuello; un muchacho las busca y las recoge del suelo. Éstos son motivos de índole afortunada.

Más aún, el artista tiene que llenar espacios más o menos grandes, precisa del paisaje como trasfondo, de iluminación, de entornos arquitectónicos, de figuras secundarias, de utensilios, etc. Ahora bien, en la medida de lo factible debe aplicar todo este aparato sensible a la representación** de motivos implicados por la situación y saber llevar de tal modo lo exterior a una relación tal con los mismos, que ya no resulte para sí insignificante. Dos príncipes, p. ej., o dos patriarcas, se tienden la mano; si esto debe ser un signo de paz, la corroboración de una alianza, el entorno idóneo para el juramento lo constituirán guerreros, armas y cosas por el estilo, preparativos para el sacrificio; si por el contrario tales personas se encuentran, coinciden en el curso de un viaje y se tienden la mano como saludo y despedida, serán precisos motivos enteramente distintos. Inventarlos de modo que resulte una significatividad para la escena y una individualización de toda la representación**, esto es sobre todo lo que tiene que perseguir el sentido espiritual del pintor en este respecto. En ello muchos pintores han llegado también, pues, hasta referencias simbólicas al entorno y la acción. En la Adoración de los Reyes Magos, p. ej., se ve con frecuencia a Cristo en el pesebre bajo un techo ruinoso, rodeado por los viejos muros derruidos de un antiguo edificio, y en el trasfondo una catedral en construcción. Estas piedras que se desploman y la catedral que emerge tienen una referencia al ocaso del paganismo debido a la iglesia cristiana. De igual modo, en la Anunciación del ángel, junto a María, particularmente en los cuadros de la escuela de van Eyck, hay con frecuencia lirios en flor sin anteras, que aluden con ello a la virginidad de la Madre de Dios.

γγ) Ahora bien, puesto que, *en tercer lugar*, la pintura, por

el principio de la multiplicidad interna y externa en que tiene que ejecutar la determinidad de las situaciones, los sucesos, los conflictos y las acciones, debe proceder a muchas diferencias y oposiciones de sus objetos, sean éstos objetos naturales o figuras humanas, y al mismo tiempo recibe la tarea de articular esta heterogénea exterioridad recíproca y concentrar aquéllas en una totalidad en sí concordante, devienen por ello necesarios, como uno de los requisitos más importantes, una postura y un *agrupamiento* conformes a arte de las figuras. Frente a la gran cantidad de determinaciones y reglas singulares que han de aplicarse aquí, lo más general que sobre ello puede decirse no puede sin embargo ser sino de índole por entero formal, y sólo quiero señalar brevemente unos pocos puntos principales.

El primer modo de ordenamiento resulta todavía enteramente arquitectónico, tina yuxtaposición uniforme de figuras o una oposición regular y composición simétrica tanto de las figuras mismas como de su continente y sus movimientos. Aquí es entonces muy apreciada particularmente la figura piramidal del grupo. En una Crucifixión, p. ej., la pirámide se forma como por sí misma, pues Cristo está suspendido en lo alto de la cruz y a los lados están los discípulos, María o los santos. También en las imágenes de Madonnas, en las que María está sentada con el Niño en un trono elevado y tiene a sus pies a los apóstoles, los mártires, etc., a los lados como adoradores, se da el mismo caso. Incluso en la Madonna de la Capilla Sixtina se ha mantenido todavía como decisivo este tipo de agrupamiento. En general sosiega la vista, pues la pirámide reúne en su cima lo yuxtapuesto si no diseminado y da una unidad externa al grupo.

Dentro de tal ordenamiento simétrico en general todavía más abstracto puede entonces tener lugar, en lo particular y

singular, una gran vitalidad e individualidad de la postura, de la expresión y del movimiento. El pintor, puesto que se sirve íntegramente de los medios que su arte implica, tiene varios planos con los que puede poner más precisamente de relieve las figuras principales frente a las demás, y además todavía están a su disposición, al mismo efecto, iluminación y coloración. Se entiende de esto por sí mismo cómo a este respecto colocará su grupo: las figuras principales ciertamente no a los lados ni las cosas accesorias en lugares que atraigan sobre ellas la máxima atención; igualmente proyectará la luz más clara sobre los objetos que constituyen el contenido principal, y no las pondrá en sombra, ni las figuras secundarias por contra en la luz más clara con los colores más significativos.

En un agrupamiento no tan simétrico y por tanto más vivo, el artista debe particularmente cuidarse de que las figuras no se apiñen ni se confundan, como a veces se ve en los cuadros, de tal modo que se tenga que intentar reunir los miembros y cueste trabajo distinguir qué piernas corresponden a esta cabeza o cómo se distribuyen los distintos brazos, manos, extremos de los trajes, armas, etc. Por el contrario, en composiciones mayores lo mejor será mantener el todo ciertamente en partes claramente discernibles, pero no aislarlas completamente entre sí y diseminarlas; particularmente en escenas y situaciones que según su naturaleza son ya para sí una dispersión diseminada, como, p. ej., la recogida del maná en el desierto, ferias anuales y cosas por el estilo.

Para esto quiero aquí limitarme a estas indicaciones formales.

γ) Después de haber tratado *en primer lugar* de los géneros universales de concepción pictórica, *en segundo lugar* de la

composición con respecto a la elección de situaciones, el hallazgo de motivos y el agrupamiento, debo *en tercer lugar* añadir algo todavía sobre el modo de *caracterización* por el que la pintura se diferencia de la escultura y de la plástica ideal de ésta.

αα) Ya en ocasiones anteriores se ha dicho que en la pintura ha de dejarse libre la *particularidad* interna y externa de la subjetividad, la cual por tanto no necesita ser la belleza de la individualidad asumida en el ideal mismo, sino que puede llegar hasta aquella particularidad por la que lo primero que emerge es lo que en sentido moderno llamamos *característico*. A este respecto se ha hecho de lo característico signo distintivo de lo moderno en oposición a lo antiguo en general, y en el significado de la palabra con que aquí queremos tomarla esto tiene sin duda su exactitud. Medidos según los cánones modernos, Zeus, Apolo, Diana, etc., no son propiamente hablando caracteres, aunque debemos admirarlos como estas excelsas, plásticas, ideales individualidades eternas. Ya en el Aquiles homérico, en Agamenón, en la Clitemnestra de Esquilo, en Ulises, en Antígona, Ismene, etc., tal como Sófocles deja que de palabra y obra se explicite su interior, surge más precisamente una particularidad más determinada en la que estas figuras subsisten como en algo perteneciente a su esencia y en la que se mantienen, de tal manera que en los antiguos, si a esto se le quiere llamar caracteres, también encontramos sin duda caracteres. Pero en Agamenón, Ayax, Ulises, etc., la particularidad nunca deja sin embargo de ser de índole general, el carácter de un príncipe, del coraje temerario, de la astucia en determinidad más abstracta; lo individual se funde en estrecho vínculo con lo general y eleva el carácter a la individualidad ideal. La pintura, por el contrario, que no retiene la particularidad en esa idealidad, desarrolla

precisamente toda la multiplicidad de la particularidad también contingente, de modo que, en vez de aquellos ideales plásticos de dioses y hombres, vemos ahora ante nosotros *personas particulares* según la contingencia de lo particular, y por tanto en la pintura no debemos ni exigir en la misma medida ni en general hacer lo principal de la perfección corpórea de la figura y la adecuación sin excepción de lo espiritual a su sano ser-ahí libre —en una palabra: lo que en la escultura llamábamos la belleza ideal—, pues ahora el punto central lo forman la intimidad del alma y su subjetividad viva. Aquel reino natural no penetra tan profundamente en esta región más ideal; la piedad del corazón, la religión del ánimo pueden, como la actitud y la actividad morales en el rostro de Sileno de Sócrates, habitar también en un cuerpo —considerado para sí según la figura meramente externa— feo. Para la expresión de la belleza espiritual el artista evitará en efecto lo en y para sí feo de las formas externas o sabrá domeñarlo y transfigurarlo mediante la fuerza del alma irrumpiente, pero no puede sin embargo prescindir por entero de la fealdad. Pues el contenido de la pintura profusamente descrito más arriba encierra en sí un aspecto para el que lo propiamente hablando correspondiente son precisamente la anormalidad y lo deforme de figuras y fisonomías humanas. Es el ámbito de lo malo y perverso lo que en lo religioso aparece principalmente en los soldados que intervienen en la Pasión de Cristo, en los pecadores del Infierno y en los demonios. Fue particularmente Miguel Angel quien supo pintar demonios que en configuración fantástica sobrepasan ciertamente la medida de las formas humanas, sin dejar de ser no obstante al mismo tiempo humanos.

Pero, ahora bien, por más que los individuos que la pintura presenta deben ser en sí una plena totalidad de caracteres

particulares, no debe sin embargo decirse con ello que en ellos no pueda aparecer un análogo de lo que en lo plástico constituye lo ideal. En lo religioso lo principal es ciertamente el rasgo fundamental del amor puro, particularmente en María, toda cuya esencia radica en este amor, así como en las mujeres que acompañan a Cristo, y entre los discípulos en Juan, el discípulo del amor; pero con esta expresión puede también hermanarse la belleza sensible de las formas, tal como es el caso, p. ej., en Rafael, sólo que ésta no puede querer hacerse valer como mera belleza de las formas, sino que debe estar espiritualmente animada, transfigurada por el alma más íntima de la expresión y dejar que esta intimidad espiritual se evidencie como el fin y el contenido propiamente dichos. También en las figuras infantiles de Cristo y de Juan el Bautista hay un margen para la belleza. En las demás figuras, apóstoles, santos, discípulos, sabios de la antigüedad, etc., esa expresión de una intimidad acrecentada es por así decir más bien sólo cuestión de determinadas situaciones momentáneas fuera de las cuales aparecen como caracteres más autónomos, dados en el mundo, dotados de fuerza y tenacidad de coraje, fe y acción, de modo que aquí el rasgo fundamental, pese a toda la diversidad de los caracteres, lo constituye la virilidad seria, digna. No son ideales divinos, sino ideales humanos enteramente individuales, no hombres sólo como debieran ser, sino ideales humanos tal como son efectivamente y son ahí, hombres a los que no les falta ni la particularidad del carácter ni una conexión de esta particularidad con lo universal de que están llenos los individuos. Miguel Angel, Rafael y Leonardo da Vinci en su famosa *Cena* han producido figuras de esta índole, a las que es inherente una dignidad, una grandeza y una nobleza totalmente distintas de las figuras de otros pintores. Éste es el punto en que la pintura, sin renunciar al carácter de su esfera, coincide con los antiguos

en el mismo terreno.

ββ) Ahora bien, la pintura, puesto que entre las artes figurativas es la que en mayor medida concede a la figura particular y al carácter particular el derecho a aparecer para sí, está muy inclinada a pasar sobre todo a lo propiamente hablando *retratista*. Sería por tanto muy injusto condenar la *pintura retratista* como no adecuada al alto fin del arte. ¿Quién querría privarse de la gran cantidad de excelentes retratos de los grandes maestros? ¿Quién no está ya, independientemente del valor artístico de tales obras, deseoso de tener ante sí completada hasta la determinidad de la intuición, aparte de la representación* de individuos famosos, de su espíritu, de sus hechos, esta imagen de la representación*? Pues hasta el hombre más grande o de más elevada posición era o es un individuo efectivamente real, y nosotros queremos hacernos intuitiva esta individualidad, la espiritualidad en su particularización y vitalidad más efectivamente reales. Pero, abstracción hecha de tales fines, ajenos al arte, en cierto sentido puede afirmarse que los progresos de la pintura, a partir de sus imperfectas tentativas, han consistido precisamente en evolucionar hasta el retrato. Fue el sentido piadoso, devoto, el primero que produjo la vitalidad *interna*, el arte superior animó este sentido con la verdad de la expresión y del ser-ahí particular, y con la más profunda penetración en la apariencia externa se profundizó también la vitalidad interna de cuya expresión había que ocuparse.

No obstante, como se recuerda, para que el retrato sea también una auténtica obra de arte, la unidad de la individualidad debe estar impresa y el carácter espiritual ser lo predominante y descollante en ella. A ello contribuyen primordialmente todas las partes del rostro, y el fino sentido fisonomista del pintor lleva a intuición precisamente la

peculiaridad del individuo por el hecho de que aprehende y realza justamente los rasgos y partes en que esta peculiaridad espiritual se expresa con la más clara y concisa vitalidad. A este respecto un retrato puede ser muy fiel al natural, de gran esmero de ejecución y sin embargo carente de espíritu, mientras que un boceto trazado con pocos rasgos por una mano maestra puede ser infinitamente más vivo y de convincente verdad. Pero un tal boceto debe en tal caso representar** en los rasgos propiamente hablando significativos, indicativos, la imagen fundamental simple pero total del carácter que aquellas ejecución más carente de espíritu y naturalidad fiel ocultan y deslucen. Lo más aconsejable será una vez más mantenerse a este respecto en el justo medio entre tal esbozo y la imitación fiel al natural. De esta índole son, p. ej., los magistrales retratos de Tiziano. Nos salen al paso individualmente y nos dan un concepto de vitalidad espiritual de un modo que no se da en una fisonomía real. Sucede con esto como con la descripción de grandes gestas y eventos transmitidos por un historiador verdaderamente artístico, quien nos traza una imagen de los mismos muy superior, mucho más verdadera que la que por propia intuición podríamos obtener. La realidad efectiva está sobrecargada de lo aparente como tal, de cosas accesorias y contingencias, de modo que con frecuencia los árboles no nos dejan ver el bosque y a menudo lo más grande pasa ante nosotros como un suceso cotidiano habitual. El sentido y el espíritu inmanentes a ellos es lo único que hace de los eventos grandes gestas, y nos los da una representación** auténticamente histórica que no acepte lo meramente exterior, sino de la que sólo resulte aquello en que ese espíritu interno se explícita vivamente. De este modo debe también el pintor poner ante nosotros mediante su arte el sentido y el carácter espirituales de la figura. Logrado esto perfectamente,

puede decirse que tal retrato está por así decir más conseguido, es más parecido al individuo que el individuo efectivamente real mismo. Alberto Durero ha hecho también retratos semejantes: con pocos medios se resaltan tan simple, determinada y grandiosamente los rasgos, que creemos tener ante nosotros por entero una vida espiritual; cuanto más se contempla un cuadro tal, tanto más profundamente se ve el interior así como el exterior. Resulta como un agudo dibujo pleno de espíritu que contiene perfectamente lo característico y ejecuta el resto en color y formas sólo para una mayor inteligibilidad, intuitividad y rotundidad, sin, como la naturaleza, entrar en el detalle de la vitalidad meramente indigente. Así, p. ej., también en el paisaje pinta la naturaleza el dibujo y la coloración más cabales de cada hoja, rama, hierba, etc., pero la pintura paisajista no debe querer seguirla en esta minuciosidad, sino realzar los detalles sólo conforme a la disposición expresada por el todo, no sin embargo retratar las singularidades, aunque en lo esencial debe permanecer característica e individual, no para sí fiel al natural en todas las fibrilas, festones, etc. En el rostro humano el dibujo de la *naturaleza* es el esqueleto en sus partes duras, en torno a las cuales las más blandas se disponen y despliegan en múltiples contingencias; pero el dibujo de carácter del *retrato*, por importantes que sean estas partes duras, consiste en otros rasgos fijos, *en el rostro, elaborado por el espíritu*. Puede en este sentido decirse del retrato que no sólo puede halagar, sino que debe halagar, porque omite lo que pertenece al mero acaso de la naturaleza y sólo recoge lo que ofrece una contribución a la caracterización del individuo mismo en su esencia más propia, más interna. Hoy día está de moda dar a todos los rostros, a fin de hacerlos amables, un toque de sonrisa, lo que es muy arriesgado y difícil mantener en los límites. Puede ser simpático, pero la mera amabilidad cortés

en el trato social no es rasgo capital de todo carácter, y en manos de muchos pintores no deviene sino demasiado fácilmente el más sandio amilbaramiento.

γγ) Sin embargo, por más retratistamente que en todas sus representaciones** pueda proceder la pintura, los rasgos faciales, figuras, posturas, agrupamientos y clases de colorido individuales en que pone sus figuras y objetos naturales para expresar cualquier contenido siempre debe hacerlos sin embargo conformes a la situación determinada. Pues lo que debe representarse** es este contenido en esta situación.

De los infinitamente múltiples detalles que podrían traerse aquí a colación sólo quiero mencionar brevemente un punto capital, a saber. O bien la situación es, según su naturaleza, pasajera, y el sentimiento que en ella se expresa de índole momentánea, de modo que uno y el mismo sujeto podría expresar también muchos sentimientos análogos o incluso contrapuestos; o bien la situación y el sentimiento penetran toda el alma de un carácter que revela por tanto en ello su más interna naturaleza plena. Estos últimos son los verdaderos momentos absolutos para la caracterización. En efecto, en las situaciones en que ya más arriba he mencionado a la Madonna, no se encuentra nada que, por individualmente que pueda ser captado en cuanto un individuo en sí total, no pertenezca a la Madre de Dios, a toda la esfera de su alma y de su carácter. Ahora bien, aquí debe ser también caracterizada de tal modo que se muestre que no es nada más que lo que en esta determinada circunstancia puede expresar. Así, los maestros divinos han pintado a la Madonna en tales eternas situaciones de madre, momentos de madre. Otros maestros han puesto también en su carácter la expresión de una mundanidad diversa y de una existencia distinta. Esta expresión puede ser muy bella y viva, pero la misma figura, los mismos rasgos, la misma expresión serían igualmente

adecuados para otros intereses y relaciones del amor conyugal, etc., y estamos por ello inclinados a contemplar tal figura también desde puntos de vista distintos al de una Madonna, mientras que en las obras supremas no puede haber lugar para otro pensamiento que el que debe suscitar la situación. Por este motivo me parece tan admirable y será eternamente admirada la María Magdalena de Correggio que hay en Dresde. Es la pecadora arrepentida, pero se ve que en ella el pecado no es grave, que de suyo era noble y que no pudo ser capaz de pasiones y acciones malas. Así, su profunda pero reservada introversión no resulta sino un retorno a sí misma, lo cual no es una situación momentánea, sino toda su naturaleza. Por eso el artista, en el conjunto de la representación**, la figura, los rasgos faciales, el atuendo, el porte, el entorno, etc., no ha dejado ninguna huella de reflexión sobre ninguna de las circunstancias que pudieran hacer pensar en pecado y culpa; ella es inconsciente de estos tiempos, sólo profundiza en su circunstancia actual, y esta fe, este sentido, este ensimismamiento parecen ser su carácter propiamente dicho, cabal.

Tal adecuación entre lo interno y lo externo, entre la determinidad del carácter y la situación, la han alcanzado particularmente los italianos del modo más bello. Por el contrario, en el busto del Hijo Pródigo de Kügelgen ya anteriormente citado la contrición de su arrepentimiento y de su dolor está vívidamente expresada, pero el artista no ha alcanzado la unidad de todo el carácter que tendría fuera de esta situación y de la circunstancia en que se nos representa**. Si uno se representa* estos rasgos en reposo, sólo dan la fisonomía de un hombre como otro cualquiera que pudiéramos encontrarnos en el puente de Dresde. Dada la auténtica concordancia del carácter con la expresión de una situación concreta, nunca se nos ocurrirá nada parecido, así

como en la auténtica pintura de género, incluso en los más fugaces momentos, la vitalidad es demasiado grande para dar lugar a la representación* de que estas figuras pudieran jamás adoptar otra postura, otros rasgos y una expresión distinta.

Éstos son los puntos principales respecto al contenido y el tratamiento artístico en el elemento sensible de la pintura, el plano y la coloración.

3. Desarrollo histórico de la pintura

Pero, ahora bien, *en tercer lugar*, no podemos, como hasta aquí hemos hecho, quedarnos en la indicación y el examen meramente generales del contenido apropiado para la pintura y del modo de consideración que se desprende de su principio, pues, en la medida en que este arte estriba por entero en la particularidad de los caracteres y su situación, de la figura y su postura, colorido, etc., debemos plantearnos la *realidad efectivamente real* de sus obras particulares y hablar de éstas. El estudio de la pintura no es completo si no se conoce y se sabe gozar y juzgar los cuadros mismos en que se han hecho valer los puntos de vista indicados. Éste es ciertamente el caso en todo el arte, pero entre las artes hasta aquí consideradas, en la pintura en grado sumo. Para la arquitectura y la escultura, donde la esfera del contenido es más limitada, los medios de representación** y las formas menos ricos y variados, las determinaciones particulares más simples y penetrantes, uno puede ya de antemano recurrir a reproducciones, descripciones, maquetas. La pintura exige la visión de la obra de arte singular misma; particularmente no bastan en ella meras descripciones, tales como con las que con frecuencia debe uno contentarse. Sin embargo, ante la infinita

multiplicidad en que se despliega y cuyos aspectos se singularizan en las obras de arte particulares, éstas aparecen al principio sólo como un variopinto cúmulo que, puesto que no se ordena y articula para el examen, hace también menos visible la peculiaridad de los cuadros singulares. Así, p. ej., la mayoría de los museos, cuando no se aporta ya para cada cuadro un conocimiento del país, de la época, de la escuela y del maestro a que pertenece, aparecen como una sucesión sin sentido en la que uno no sabe cómo orientarse. Lo más conforme a fin para el estudio y el goce pleno de sentido será por tanto una ubicación *histórica*. Una colección tal, históricamente ordenada, única e inestimable en su género, tendremos pronto ocasión de admirarla en la galería pictórica del Museo Real aquí erigido[611], en la que no sólo será claramente reconocible la historia exterior en la evolución de lo técnico, sino el progreso esencial de la historia interna en su diversidad de escuelas, de temas y su concepción y modo de tratamiento. Sólo esta viva visión misma puede dar una idea del comienzo en tipos tradicionales, estatuarios, de la vitalización del arte, de la búsqueda de la expresión y de la característica individual, de la liberación del inactivo, inerte estar-ahí de las figuras, del progreso hacia la acción dramáticamente movida, el agrupamiento y toda la magia del colorido, así como de la diversidad de escuelas que ora tratan peculiarmente los mismos temas, ora se separan recíprocamente por la diferencia del contenido que aprehenden.

Como para el estudio, también para el examen y la exposición *científicos* es de gran importancia el desarrollo histórico de la pintura. El contenido que indiqué, la evolución del material, los diferentes momentos capitales de la concepción, todo aquí adquiere su ser-ahí concreto en sucesión y diferenciación conforme al asunto. Debo por tanto

echar todavía un vistazo a este desarrollo y subrayar lo más relevante.

En genera el progreso consiste en esto: se comienza con temas *religiosos* en una concepción todavía *típica*, con ordenamiento arquitectónico, simple, y una coloración sin elaborar. Luego el presente, la individualidad, la viva belleza de las figuras, la profundidad de la intimidad, el encanto y la magia del colorido van penetrando cada vez más en las situaciones religiosas, hasta que el arte se vuelve a la vertiente mundana, capta la naturaleza, lo cotidiano de la vida ordinaria o lo históricamente importante de acontecimientos nacionales del pasado y del presente, retratos y cosas por el estilo hasta lo más pequeño e insignificante, con el mismo amor que se había consagrado al contenido religioso ideal, y en esta esfera sobre todo alcanza no sólo la más extrema perfección pictórica, sino también la concepción más viva y el modo más individual de ejecución. Este progreso puede seguirse del modo más nítido en el curso general de la pintura bizantina, italiana, neerlandesa y alemana, tras cuya breve caracterización pasaremos finalmente a la música.

a) La pintura bizantina

Ahora bien, por lo que *en primer lugar* concierne a la pintura bizantina, entre los griegos siempre se conservó una cierta práctica artística, y esta mejor técnica se vio favorecida además, respecto a la postura, el atuendo, etc., por los modelos antiguos. Este arte en cambio carecía por entero de naturaleza y vitalidad, siguió siendo tradicional en las formas del rostro, típico y rígido en las figuras y los modos de expresión, más o menos arquitectónico en el ordenamiento; el entorno natural y el trasfondo paisajista faltaban, la

modelación mediante luz y sombra, claridad y oscuridad y su mezcolanza no alcanzaron, como la perspectiva y el arte del agrupamiento vivo, ningún desarrollo, o bien sólo muy reducido. Con esta adhesión a uno y el mismo tipo pronto ya de antemano establecido, muy poco margen le quedó a la producción artística autónoma, el arte de la pintura y del mosaico degeneraron con frecuencia en-artesanía y devinieron por ello menos vivos y menos espirituales, aunque estos artesanos, como los fabricantes de vasos antiguos, tenían ante sí excelentes modelos que podían seguir en cuanto a postura y caída de los pliegues. Ahora bien, la misma clase de pintura cubrió también con un arte triste el asolado Occidente y se difundió sobre todo por Italia. Pero aquí, si bien al principio con débiles comienzos, no tardó ya en mostrarse el afán por no quedarse en figuras y modos de expresión estancados, sino, aunque al principio toscamente, afrontar no obstante un desarrollo superior, mientras que los cuadros bizantinos, como el señor von Rumohr (*Investigaciones italianas*, vol. I, pág. 279) dice de las Madonnas y de las imágenes de Cristo griegas, «en los ejemplos más satisfactorios se ve que habían nacido como momias y habían renunciado de antemano a un desarrollo posterior». Del mismo modo, ya antes de los tiempos de su desarrollo artístico autónomo en la pintura, impulsaron los italianos, frente a los bizantinos, una concepción más espiritual de los temas cristianos. Así, p. ej., el investigador que acaba de citarse aduce (vol. I, pág. 280) como prueba notable de esta diferencia el modo y manera en que los neogriegos y los italianos representaban** el cuerpo de Cristo en crucifijos. «En efecto, los griegos», dice, «para quienes la visión de crueles castigos corporales era habitual se imaginaban al Salvador colgando de la cruz con todo el peso del cuerpo, el vientre hinchado y las relajadas rodillas

curvadas hacia la izquierda, la cabeza hundida en lucha con los tormentos de una muerte cruel. Su tema era por consiguiente el sufrimiento corporal en sí mismo… Los italianos, por el contrario, en cuyos monumentos más antiguos, como no ha de pasarse por alto, sólo muy rara vez aparece la representación** tanto de la Virgen con el Niño como del Crucificado, solían enderezar la figura del Salvador en la cruz, siguiendo por tanto, según parece, la idea de la victoria de lo espiritual y no aquella de la rendición de lo corpóreo. Esta clase de concepción innegablemente más noble… sale a la luz en los círculos mucho más favorables de Occidente».

Con esta indicación debo contentarme aquí.

b) La pintura italiana

Pero, ahora bien, en el más libre desarrollo de la pintura *italiana* tenemos que buscar *en segundo lugar* otro carácter del arte. Además del contenido religioso del Antiguo y del Nuevo Testamento, y de las biografías de mártires y santos, toma sus objetos en su mayor parte sólo de la mitología griega, rara vez en cambio de los acontecimientos de la historia nacional o, excepto retratos, del presente y de la realidad efectiva de la vida; de modo igualmente raro, sólo tardía y aisladamente, de la naturaleza paisajista. Pero lo que sobre todo añade para la concepción y la elaboración artística de la esfera religiosa es la *realidad efectiva viva* del ser-ahí espiritual y corpóreo, en la que ahora todas las figuras se sensibilizan y animan. Para esta vitalidad el principio fundamental lo constituyen por el lado del espíritu esa serenidad natural, por el lado del cuerpo esa belleza correspondiente de la forma sensible que para sí, como forma

bella anuncia ya la inocencia, la alegría, la virginidad, la gracia natural del ánimo, la nobleza, la fantasía y un alma llena de amor. Ahora bien, si a un tal natural se agregan la elevación y el sobredorado de lo interno por obra de la intimidad de la religión, por el rasgo espiritual de una piedad más profunda que en esta esfera de salvación de suyo vivifica de modo lleno de alma una seguridad y una firmeza del ser-ahí más resueltas, tenemos con ello ante nosotros una armonía originaria entre la figura y su expresión que, donde alcanza la perfección, recuerda vívidamente, en este dominio de lo romántico y cristiano, el ideal puro del arte. Por supuesto, también en el seno de una tal nueva asonancia debe predominar la intimidad del corazón; pero esto interno es un cielo del alma más feliz, más puro, para el cual el camino de regreso[612] desde lo sensible y finito y de retorno[613] a Dios, aunque pasa por el abismamiento en el dolor más profundo de la expiación y de la muerte resulta sin embargo menos fatigoso y violento[614], pues el dolor se concentra en la región del alma, de la representación* de la fe, sin descender al campo de los apetitos violentos, la barbarie desatada, el egoísmo y el pecado contumaces, ni lanzarse a una victoria difícilmente lograda sobre estos enemigos de la beatitud. Es esta una transición que permanece ideal, un dolor que en su sufrimiento se comporta más sólo de modo entusiasta que hiriente, un sufrimiento más abstracto, anímicamente más rico, que pasa a lo interno y resalta los tormentos corporales tan poco como aquí se revelan en el carácter de las formas corpóreas y las fisonomías los rasgos de la terquedad, rudeza, obstinación, o los rasgos de naturalezas triviales, vulgares, de modo que, antes de que deviniesen susceptibles de la expresión de la religiosidad y de la piedad, fue precisa una enconada lucha. Esta intimidad menos belicosa del alma y esta adecuación más originaria de las formas a esto interno

constituyen la claridad encantadora y el goce imperturbado que las obras verdaderamente bellas de la pintura italiana deben procurarnos. Así como de una música instrumental se dice que en ella hay timbre, canto, así aquí el canto puro del alma, una penetrante melodía, se cierne sobre toda la figura y todas sus formas; y así como en la música de los italianos y en las notas de su canto, cuando las voces puras resuenan sin disonancias, en cada particularidad y giro del acorde y de la melodía lo que resuena no es más que el goce de la voz misma, así también tal goce de sí del alma amante es la nota fundamental de su pintura. Es esta la misma intimidad, claridad y libertad que volvemos a encontrar en los grandes poetas italianos. Ya la artística resonancia de la rima en los tercetos, en las canzonas, en los sonetos y en las estancias, este eco que no sólo satisface la necesidad de igualdad en una ocasional repetición, sino que conserva la igualdad la tercera vez, es una libre eufonía que discurre por sí misma, por su propio goce. La misma libertad se muestra en el contenido espiritual… En los sonetos, sextinas, canzonas de Petrarca no es la posesión efectivamente real de su objeto por lo que lucha el anhelo del corazón, no es una consideración ni un sentimiento que tengan que ver con el contenido efectivamente real y la cosa misma y que se exprese en ello por necesidad; sino que la expresión constituye la satisfacción; es el goce de sí del amor, que busca su dichosa felicidad en su tristeza, en sus lamentos, descripciones, recuerdos y ocurrencias; un anhelo que se satisface como anhelo y que con la imagen, el espíritu de la amada, ya está en plena posesión del alma con la que ansia unirse. También Dante, guiado por su maestro Virgilio a través del Infierno y el Purgatorio, ve lo más terrible, lo más horroroso, tiene miedo, se deshace a menudo en lágrimas, pero sigue adelante confiado y tranquilo, sin temor ni angustia, sin disgusto ni

amargura que hagan decir: no debiera ser así. Incluso sus condenados en él Infierno tienen también la beatitud de la eternidad —«lo eterno duro»[615] está escrito sobre la puerta del Infierno—, son lo que son, sin arrepentimientos ni añoranza, no hablan de sus tormentos —éstos, por así decir, en nada nos afectan ni a nosotros ni a ellos, pues duran eternamente—, sino que sólo recuerdan su actitud y sus actos, firmemente iguales a ellos mismos en los mismos intereses, sin quejas ni anhelos.

Cuando se ha captado este rasgo de dichosa independencia y libertad del alma en el amor, se comprende el carácter de los más grandes pintores italianos. En esta libertad son maestros sobre la particularidad de la expresión, de la situación, en estas alas de la paz íntima tienen a sus órdenes la figura, la belleza, el color; en la más determinada representación** de la realidad efectiva y del carácter, puesto que por entero permanecen sobre la tierra y con frecuencia sólo dan o parecen dar retratos, lo que crean son conformaciones de otro sol, de otra primavera; son rosas que al mismo tiempo florecen en el cielo. Así, en la belleza misma no tienen que ver sólo con la belleza de la figura, con la unidad sensible del alma con el cuerpo difundida en las formas corpóreas sensibles, sino con este rasgo del amor y la reconciliación en cada figura, forma e individualidad del carácter; es la mariposa, Psique, la que, en el brillo solar de su celo, se cierne ella misma en torno a flores marchitas[616]. Únicamente debido a esta rica, libre, plena belleza devinieron capaces de producir entre los nuevos los ideales antiguos.

Sin embargo, la pintura italiana no ha adoptado de suyo la perspectiva de una tal perfección, sino que, antes de poderla alcanzar, ha recorrido un largo camino. Pero la piedad puramente inocente, el sentido grandioso de toda la

concepción y la cándida belleza de la forma, la intimidad del alma son con frecuencia precisamente lo más destacado entre los antiguos maestros italianos, pese a toda la imperfección del desarrollo técnico. Pero en el siglo pasado se apreció poco a estos maestros antiguos, sino que fueron por el contrario rechazados como torpes, áridos y pobres. Sólo en tiempos recientes han sido de nuevo rescatados del olvido por eruditos y artistas, pero, ahora bien, también admirados e imitados con una predilección exagerada que ha querido negar los progresos de un ulterior desarrollo del modo de concepción y de la representación** y que no podía sino conducir a los extravíos opuestos.

Ahora bien, por lo que a los principales momentos *históricos* más precisos en el desarrollo de la pintura italiana hasta la etapa de su perfección se refiere, sólo quiero subrayar brevemente los siguientes puntos, importantes en la caracterización de los aspectos esenciales de la pintura y de su modo de expresión.

α) Tras la primitiva tosquedad y barbarie, los italianos abandonaron con nuevo impulso el tipo por entero artesanal propagado por los bizantinos. Pero el círculo de temas representados** no era grande, y lo principal seguía siendo la dignidad estricta, la solemnidad y la exaltación religiosa. Pero ya Duccio de Siena[617] y Cimabue de Florencia[618], tal como lo testimonia el señor von Rumohr en cuanto importante experto en estas épocas primitivas (*Investigaciones italianas*, vol. II, pág.

4), intentaron asumir en sí y rejuvenecer lo más posible en el propio espíritu los escasos restos del tipo antiguo de dibujo perspectivista y anatómicamente fundamentado, que, particularmente en la pintura neogriega, se había conservado por imitación mecánica de antiguas obras de arte cristianas.

«Sintieron el valor de estos dibujos…; pero se esforzaron por dulcificar lo estridente de su osamenta, pues comparaban tales rasgos a medias comprendidos con la vida, como debemos conjeturar y suponer a la vista de sus resultados». Éstos no son sin embargo más que los primeros esfuerzos del arte por alzarse de lo típico, de lo rígido, a lo vivo e individualmente expresivo.

β) Pero, ahora bien, el *segundo* paso más allá consiste en la emancipación de aquellos modelos griegos, en el adentramiento en lo humano e individual, según toda la concepción y ejecución, tanto como en la progresivamente más profunda adecuación de caracteres y formas humanos al contenido religioso que deben expresar.

αα) Ha primeramente de mencionarse aquí el gran influjo que ejercieron *Giotto*[619] y sus discípulos. Tanto alteró Giotto la clase de preparación de los colores practicada hasta entonces como transformó el modo de concepción y la orientación de la representación**. Los neogriegos, como se desprende de investigaciones químicas, se sirvieron verosímilmente de la cera, sea como aglomerante de los colores, sea como barniz, lo que dio nacimiento «al tono amarillento-verdoso, sombrío» que no puede explicarse sólo por los efectos de la luz de las lámparas (*Investigaciones italianas*, vol. I, pág. 312). Ahora bien, Giotto renunció por entero a este viscoso aglomerante de los pintores griegos y pasó en cambio al amasamiento de los colores con leche clara de brotes jóvenes, higos inmaduros y con otras colas menos oleaginosas que los pintores italianos de la alta Edad Media habían usado, quizá ya antes de-que se dedicaran a la más estricta imitación de los bizantinos (*Investigaciones italianas*, vol. II, pág. 43; vol. I, pág. 312). Estos aglomerantes no ejercían sobre los colores ninguna influencia oscurecedora,

sino que los dejaban brillantes y claros. Más importante fue sin embargo la transformación introducida por Giotto respecto a la *elección* de los temas y de su *modo de representación*** en la pintura italiana. Ya Ghiberti [620] elogia de Giotto el hecho de que haya abandonado la rudimentaria manera de los griegos y que, sin extralimitarse, haya introducido la naturalidad y la gracia (*Investigaciones italianas*, vol. II, pág. 42); y también Boccaccio (*Decamerón*, 6.ª Jornada, 5.ª Narración) dice de él que la naturaleza nada produce que Giotto no sepa imitar hasta la ilusión. En los cuadros bizantinos apenas puede descubrirse un vestigio de la observación de la naturaleza: fue Giotto quien se dirigió a lo presente y efectivamente real, y comparó las figuras y los afectos cuya representación** emprendió con la vida misma tal como ésta se movía en torno a él. A esta orientación se añade la circunstancia de que en tiempos de Giotto no sólo las costumbres devinieron en general más libres, la vida más alegre, sino que apareció también la veneración de muchos santos nuevos que estaban más próximos a la época del pintor. En su orientación al presente efectivamente real, Giotto eligió particularmente a éstos como temas de su arte, de modo que el contenido mismo implicaba también a su vez la exigencia de elaborar la naturalidad de la apariencia corpórea, la representación** de caracteres, acciones, pasiones, situaciones, posturas y movimientos más determinados. Pero, ahora bien, lo que con este empeño se perdió relativamente fue aquella grandiosa seriedad sacra que había estado a la base de la fase artística precedente. Lo mundano gana espacio y extensión, tal pues como Giotto dio cabida, en el sentido de su época, a lo burlesco junto a lo patético, de modo que el señor von Rumohr dice (*Investigaciones italianas*, vol. II, pág. 73): «En estas circunstancias no sé qué quieren algunos que con todas sus

fuerzas se han empeñado en hacer pasar la orientación y la obra de Giotto por lo más sublime del arte más reciente». Haber vuelto a señalar la perspectiva justa para la valoración de Giotto es un gran mérito de ese profundo investigador, que al mismo tiempo llama la atención sobre el hecho de que Giotto mismo, en su orientación a la humanización y la naturalidad, no obstante siempre se quedó todavía en una fase en conjunto inferior.

ββ) Ahora bien, la pintura se desarrolló en este modo de sentir propugnado por Giotto. La representación** típica de Cristo, los apóstoles y los acontecimientos más significativos de que dan cuenta los Evangelios fue progresivamente relegada; sin embargo, a cambio se amplió el círculo de los temas por otro lado, pues (*Investigaciones italianas*, vol. II, pág. 213) «todas las manos estaban ocupadas en pintar las transiciones en la vida de los santos modernos: la precedente mundanidad, el súbito despertar de la consciencia de lo santo, la entrada en la vida de los piadosos y de los ermitaños, los milagros en vida y particularmente tras la muerte, en cuya representación**, tal como implican las condiciones externas del arte, la expresión de afecto de los vivos prevalecía sobre la indicación de la invisible fuerza milagrosa». No obstante, los acontecimientos de la vida y de la Pasión de Cristo tampoco fueron descuidados. Particularmente el nacimiento y la educación de Cristo, la Virgen con el Niño se elevaron a temas favoritos y fueron más bien conducidos a la más viva cordialidad familiar, a lo tierno e íntimo, a lo humano y sentimental, mientras que también «en los asuntos de la Pasión no se subrayaba ya lo sublime y victorioso, más bien sólo lo conmovedor, la consecuencia inmediata de aquella exaltada embriaguez en la participación sentimental de los dolores terrenales del Redentor, a la que San Francisco, con su ejemplo y doctrina, había conferido una energía nueva,

hasta entonces desconocida».

Respecto a un ulterior progreso a mediados del siglo XV, dos nombres han de mencionarse particularmente: *Masaccio*[621] y *Fiesole*[622]. Lo que esencialmente importaba en la progresiva adaptación del contenido religioso a las formas vivas de la figura humana y de la expresión anímicamente rica de los rasgos humanos era en efecto por una parte, como señala Rumohr (*Investigaciones italianas*, vol. II, pág. 243), la mayor rotundidad de las formas; por otra parte, una «más profunda penetración en la distribución, en la conexión, en las más diversas gradaciones del encanto y del significado de las formas faciales humanas». La primera solución de este problema artístico, cuya dificultad podía sobrepasar en aquella época las fuerzas de *un* artista, fue compartida por Masaccio y Angélico da Fiesole. «Massaccio emprendió la búsqueda del claroscuro, del redondeamiento y el arreglo de figuras coordinadas; Angélico da Fiesole, por el contrario, la fundamentación de la conexión interna, del significado inmanente a los rasgos faciales humanos, cuya mina es él el primero en abrir a la pintura»; Masaccio no en la tendencia hacia la gracia, sino con concepción grandiosa, con virilidad y en la necesidad de más radical unidad; Fiesole con el fervor de un amor religioso, alejado de lo mundano, la pureza monacal de la actitud, la elevación y la santificación del alma; según cuenta de él Vasari[623], nunca pintó sin antes rezar con recogimiento, y jamás representó** los sufrimientos del Redentor sin deshacerse en lágrimas (*Investigaciones italianas*, vol. II, pág. 252). Así por tanto, por una parte, de lo que en este progreso de la pintura se trataba era de la vitalidad y la naturalidad más elevadas; pero por otra no faltaban la profundidad del ánimo piadoso, la ingenua intimidad del alma en la fe, sino que prevalecieron la libertad, la destreza, la verdad natural y la belleza de la composición, de la postura,

del atuendo y de la coloración. Si el desarrollo posterior supo lograr una expresión mucho más elevada, más plena de la interioridad espiritual, la época que ahora nos ocupa no ha sido sobrepujada en pureza e inocencia de actitud religiosa y seria profundidad de concepción. Muchos cuadros de esta época pueden ciertamente tener para nosotros algo de repelente por su color, el agrupamiento y el dibujo, pues las formas de vitalidad que se emplean para la representación** de la religiosidad de lo interno no aparecen todavía sin excepción perfectas para esta expresión; sin embargo, desde el punto de vista del sentido espiritual del que surgieron las obras de arte, la candorosa pureza, la familiaridad con la más interna profundidad del contenido verdaderamente religioso, la seguridad de un amor creyente, incluso en la tribulación y el dolor, y con frecuencia también la gracia de la inocencia y la beatitud pueden tanto menos desconocerse cuanto las épocas siguientes, aunque más adelantadas en otros aspectos de la perfección artística, no recuperaron sin embargo estas ventajas originales tras haberlas perdido.

γγ) Un tercer punto que en el progreso ulterior se añade a los que acaban de mencionarse se refiere a la mayor extensión respecto ajos temas que con renovado sentido fueron asumidos en la representación**. Así como en la pintura italiana lo sagrado se había de suyo acercado ya a la realidad efectiva por el hecho de que eran proclamados santos hombres ellos mismos próximos a la época de los pintores, así ahora el arte incluye también en su dominio la realidad efectiva y el presente restantes. Pues de aquella fase de intimidad y piedad puras que sólo perseguían la expresión de esta animación religiosa misma, la pintura procede cada vez más a la asociación de la vida mundana exterior con los temas religiosos. El alegre, vigoroso estribar en sí de los ciudadanos, con su iniciativa, su comercio y su industria, su libertad, su

coraje y patriotismo viriles, el bienestar en el presente de serena vida, este renacido placer del hombre en su virtud e ingenioso contento, esta reconciliación con lo efectivamente real por parte del espíritu interno y de la figura externa es lo que penetró y se hizo valer también en la concepción y la representación** artísticas. En este sentido vemos devenir vivo el gusto por trasfondos paisajistas panoramas de ciudades, alrededores de iglesias, palacios; los retratosefectivamente reales de célebres sabios, amigos, hombres de Estado, artistas y otras personas que por su ingenio, por su serenidad, se hubieran procurado el favor de su época, obtienen un lugar en situaciones religiosas. Con mayor o menor libertad y destreza sé utilizan rasgos de la vida doméstica y civil, y aunque la base siguiera siendo lo espiritual del contenido religioso, la expresión de la piedad ya no era sin embargo aislada para sí, sino que fue ligada a la vida más plena de la realidad efectiva y de la esfera mundana de la vida (cfr. *Investigaciones italianas*, vol. II, págs. 282). Sin duda esta orientación debilitó la expresión de la concentración religiosa y de su íntima piedad, pero para alcanzar su cima el arte precisaba también de este elemento mundano.

γ) Ahora bien, de esta fusión de la más plena realidad efectiva viva con la religiosidad interna del ánimo surgió un nuevo problema cuya solución sólo lograron perfectamente los grandes artistas del siglo XVI. Pues se trataba ahora de poner en asonancia la intimidad anímicamente rica, la seriedad y la majestad de la religiosidad con ese sentido de la vitalidad de la presencia corpórea y espiritual de los caracteres y formas, a fin de que en su postura, movimiento y coloración la figura corpórea no quedase meramente en una osamenta exterior, sino que en sí misma deviniese plena de alma y viva, y apareciese igualmente bella en la expresión sin excepción de

todas las partes al mismo tiempo en lo interno y lo externo.

Entre los más eminentes maestros que avanzaron hacia esta meta ha de mencionarse particularmente a *Leonardo da Vinci*. Pues fue éste quien, no sólo con profundidad y refinamiento casi pedantes de entendimiento y de sentimiento penetró más hondamente que ningún otro antes que él en las formas del cuerpo humano y en el alma de la expresión de éste, sino que también, con fundamentación igualmente profunda de la técnica pictórica, logró una gran seguridad en la aplicación de los medios que su estudio le había suministrado. Supo además conservar al mismo tiempo una seriedad reverente en la concepción de sus asuntos religiosos, de modo que sus figuras, por más que tienden a la apariencia de un ser-ahí efectivamente real más pleno y más redondeado, y en sus rostros y en sus delicados movimientos muestran la expresión de un deleite dulce, risueño, no carecen sin embargo de la majestad que requiere el respeto a la dignidad y la verdad de la religión (cfr. *Investigaciones italianas*, vol. II, pág. 308).

Pero la perfección más pura en esta esfera sólo la alcanza *Rafael*. El señor von Rumohr concede particularmente a la escuela pictórica de Umbría, desde la mitad del siglo XV, un misterioso encanto al que todos los corazones se abren, e intenta explicar esta atracción por la profundidad y ternura del sentimiento tanto como por la asombrosa unificación a que esos pintores supieron llevar vagas reminiscencias de las más antiguas tendencias artísticas cristianas y las representaciones* más dulces del presente reciente, y en este respecto superaron a sus contemporáneos toscanos, lombardos y venecianos (*Investigaciones italianas*, vol. II, pág. 310). Ahora bien, también Pietro Perugino[624], el maestro de Rafael, supo hacer suya esta expresión de «inmaculada pureza

dé alma y total entrega a delicados sentimientos dulcemente dolorosos y exaltados», y fundir con ella la objetividad y vitalidad de las figuras externas y la penetración en lo efectivamente real y singular, tal como esto lo habrían desarrollado sobre todo los florentinos. Ahora bien, partiendo de Perugino, a cuyo gusto y estilo aparece todavía encadenado en sus trabajos juveniles, Rafael pasa al más cabal cumplimiento de esa exigencia más arriba indicada. Pues en éste el más elevado sentimiento eclesiástico por temas artísticos religiosos tanto como el pleno conocimiento y la observación amorosa de fenómenos naturales en toda la vitalidad de su color y figura se aúnan con el mismo sentido para la belleza de la antigüedad. Sin embargo, esta gran admiración por la belleza ideal de los antiguos no le llevó a la imitación y a la aplicación adoptiva de las formas que tan perfectamente había desarrollado la escultura griega, sino que sólo en general aprehendió el principio de su libre belleza, que, ahora bien, en él estuvo cada vez más penetrada de una vitalidad pictóricamente individual y de un alma más profunda de expresión, así como de una abierta, serena claridad y minuciosidad de representación* hasta entonces desconocida para los italianos. La cima de su perfección la alcanzó en el desarrollo y el compendio uniformemente amalgamante de estos elementos. En cambio, *Correggio* fue todavía más grande en el mágico encanto del claroscuro, en la delicadeza y la gracia llenas de alma del ánimo, de las formas, movimientos, agrupamientos; *Tiziano* en la riqueza de la vitalidad natural, en el esmalte luminoso, en el ardor, el calor, la fuerza del colorido. No hay nada más amable que la ingenuidad de Correggio, de una gracia no natural, sino religiosa, espiritual; nada más dulce que su belleza e inocencia risueñas, inconscientes.

La perfección pictórica de estos grandes maestros es un

apogeo del arte como sólo una vez puede alcanzar un pueblo en el curso del desarrollo histórico.

c) La pintura neerlandesa y alemana

Por lo que, *en tercer lugar*, concierne a la pintura alemana, podemos juntar la propiamente hablando alemana con la neerlandesa.

La diferencia general frente a los italianos consiste aquí en el hecho de que ni los alemanes ni los neerlandeses quieren o pueden alcanzar por sí mismos esas ideales formas y modos de expresión libres a que corresponde enteramente la transición a la belleza espiritual transfigurada. Pero, en vez de esto, por una parte desarrollan la expresión de la profundidad del sentimiento y de la reclusión subjetiva del ánimo; por otra parte, a esta intimidad de la fe añaden la particularidad más difundida del carácter individual, el cual no sólo revela la exclusiva ocupación interna en los intereses de la fe y de la salvación del alma, sino que muestra también cómo los individuos representados** se ocupaban también de lo mundano, se daban a las cuitas de la vida y en este difícil trabajo adquirían virtudes mundanas, fidelidad, constancia, rectitud, firmeza caballeresca y virtualidad burguesa. Junto a este sentido más inmerso en lo limitado encontramos más bien aquí al mismo tiempo, en oposición a las formas y caracteres de suyo más puros de los italianos, particularmente entre los alemanes, la expresión de una tenacidad formal de naturalezas retinentes que o bien se oponen a Dios con la energía de la arrogancia y de la soberbia brutal, o bien se ven obligadas a hacerse violencia para poder desembarazarse con arduo trabajo de su limitación y tosquedad y luchar por la reconciliación religiosa, de modo que en la expresión de su

piedad aparezcan también las profundas heridas que ellos deben infligir a lo interno suyo.

En detalle sólo quiero llamar la atención sobre algunos puntos capitales que son de importancia respecto a la antigua escuela neerlandesa en su diferenciación de los maestros altoalemanes y de los posteriores maestros holandeses del siglo XVII.

α) Entre los más antiguos *neerlandeses*, ya a comienzos del siglo xv destacan particularmente los hermanos *van Eyck*, Hubert y Johann, cuya maestría sólo se ha vuelto a aprender a valorar en los últimos tiempos. Como se sabe, se les considera los inventores o al menos los primeros que propiamente hablando perfeccionan la pintura al óleo. Debido al gran paso adelante que ellos dieron, pudiera creerse que aquí debería poderse evidenciar una sucesión de fases de perfeccionamiento a partir de primitivos inicios. Pero de un tal progreso continuo no nos ha quedado ningún monumento artístico histórico. El comienzo y la perfección están ahí hasta ahora para nosotros de una vez, pues más excelentemente de lo que estos hermanos lo hicieron casi no puede pintarse. Además, las obras que han quedado, en las que lo típico es dejado de lado y sobrepujado, evidencian no sólo una gran maestría en el dibujo, en la postura, en el agrupamiento, en la caracterización interna y externa, en el calor, en la claridad, en la armonía y en la delicadeza de la coloración, en la grandiosidad y en lo acabado de la composición; sino que también toda la riqueza de la pintura respecto al entorno natural, los accesorios arquitectónicos, los trasfondos, el horizonte, el lujo y la multiplicidad de los paños, del vestuario, de la clase de armas, de la ornamentación, etc., es tratada ya con tal fidelidad, con tal sentimiento para lo pictórico y con tal virtuosismo, que nada más perfecto, al menos por lo que a minuciosidad y verdad se refiere, tienen

que ofrecer los siglos posteriores. Sin-embargo, cuando las confrontemos con estas neerlandesas, las obras maestras de la pintura italiana nos atraerán más, pues los italianos, además de la plena intimidad y religiosidad, aventajan en libertad y belleza de la fantasía ricas en espíritu. Las figuras neerlandesas ciertamente deleitan también por su inocencia, ingenuidad y piedad, más aún, en parte exceden en profundidad de ánimo a las mejores italianas, pero los maestros neerlandeses no han podido elevarse a la misma belleza de la forma y libertad del alma; y particularmente sus Niños Jesús están mal configurados, y sus demás personajes, hombres y mujeres, por más que también dentro de la expresión religiosa revelan al mismo tiempo una virtualidad de intereses mundanos santificada por la profundidad de la fe, sin embargo, más allá de este ser-piadoso, o más bien por debajo del mismo, aparecerían insignificantes y, por así decir, incapaces de ser en sí libres, llenos de fantasía y sumamente ricos en espíritu.

β) Un *segundo* aspecto que merece atención es la transición de la piedad más apacible reverente, a la representación** de martirios, a lo no bello de la realidad efectiva en general. En esto se distinguen particularmente los maestros altoalemanes cuando en escenas de la Pasión, con gran energía en la caracterización de las fealdades y deformaciones que como formas externas corresponden a la abyección interna del corazón, resaltan la grosería de la soldadesca, la perversidad del escarnio, la barbarie del odio a Cristo en el transcurso de la pasión y muerte del mismo. El bello efecto tranquilo de una piedad apacible, íntima, es relegado, y en la agitación que prescriben las situaciones citadas se llega a horribles distorsiones, a gestos de salvajismo y al desenfreno de las pasiones. Dada la multitud de figuras que se agolpan y la tosquedad de los caracteres dominante, a tales cuadros les falta también fácilmente armonía interna tanto de

composición como de coloración, de modo que, particularmente con el primer renacimiento del gusto por la más antigua pintura alemana, dada la en conjunto escasa perfección de la técnica, se cometieron muchos errores respecto a la época de origen de tales obras. Se las considera como más antiguas que los cuadros más perfectos de la época de los van Eyck, cuando en su mayor parte son de época posterior. Sin embargo, los maestros altoalemanes no se quedaron exclusivamente en estas representaciones**, sino que trataron igualmente dé los más diversos temas religiosos y supieron, como Alberto Durero, p. ej., sustraerse victoriosamente al extremo de la mera grosería, conservando también para tales asuntos una nobleza interna y una conclusión y libertad externas.

γ) Ahora bien, lo último a que lleva el arte alemán y neerlandés es a la completa inmersión en lo *mundano* y cotidiano y al *despliegue* consiguiente de la pintura en las más diversas clases de representación**, que, tanto respecto al contenido como por lo que al tratamiento se refiere, se escinden recíprocamente y se desarrollan unilateralmente. Ya en la pintura italiana puede advertirse el paso del simple esplendor de la devoción a la mundanidad cada vez más conspicua, pero que aquí, como, p. ej., en Rafael, queda en parte penetrada de religiosidad, en parte limitada y cohesionada por el principio de la belleza antigua, mientras que el curso posterior es menos una dispersión en la representación** de temas de toda índole siguiendo el hilo conductor del colorido que una divergencia más superficial o una imitación ecléctica de las formas y de los modos de pintar. El arte alemán y neerlandés en cambio ha recorrido del modo más determinado y sorprendente todo el círculo del contenido y de las clases de tratamiento: de las imágenes de iglesia enteramente tradicionales, figuras y bustos singulares,

pasando por representaciones** plenas de sentido, pías, devotas, hasta la animación y el despliegue de las mismas en composiciones y escenas mayores, pero en las que la base religiosa reúne y sostiene también todavía la libre caracterización de las figuras, la elevada vitalidad por medio del cortejo, el séquito, personas casuales de la comunidad, la ornamentación de los vestidos y las vasijas, la riqueza de los retratos, de las obras arquitectónicas, del entorno natural, de las vistas de iglesias, calles, ciudades, ríos, bosques, formaciones montañosas. Ahora bien, es este punto central lo que ahora falta, de modo que el círculo de objetos hasta aquí mantenidos en unidad se disgrega, y las particularidades, en su singularidad y contingencia específicas de cambio y de alteración, se prestan a las más variadas clases de concepción y de ejecución pictórica.

Para apreciar cabalmente el valor de esta última esfera en este lugar, como ya antes, debemos otra vez mirar más de cerca las circunstancias nacionales de las que extrajo su origen. A este respecto, tenemos que justificar del siguiente modo el paso de la iglesia y las concepciones y configuraciones de la piedad al goce en lo mundano como tal, en los objetos y particulares fenómenos de la naturaleza, en la vida doméstica en su honestidad, buen humor y tranquila estrechez, así como en las solemnidades nacionales, fiestas y desfiles, bailes campestres, diversiones de las verbenas y francachelas. I a *Reforma* había penetrado en Holanda; los holandeses se habían hecho protestantes y vencido el despotismo eclesiástico y monárquico español. Y ciertamente aquí, por el lado de las relaciones políticas no encontramos ni una nobleza ufana que expulse a su príncipe y tirano o le imponga leyes, ni un pueblo agrícola, campesinos oprimidos que se rebelen como los suizos; sino que la parte con mucho mayor, valientes en tierra y osadísimos héroes marinos, se

componía de habitantes de ciudades, industriosos, acaudalados burgueses que, a gusto con su actividad, no aspiraban a nada excelso, pero que, cuando, se trató de defender la libertad de sus-derechos honestamente adquiridos, de los privilegios particulares de sus provincias, ciudades, corporaciones, se sublevaron con intrépida confianza en Dios, en su coraje y entendimiento, se expusieron a todos los peligros sin temor ante el enorme prestigio de la soberanía española sobre medio mundo, derramaron valientemente su sangre y con esta legítima audacia y perseverancia conquistaron victoriosamente su autonomía religiosa y civil. Si podemos llamar a alguna, orientación particular del ánimo *alemana*, es a esta fiel, opulenta, animosa burguesía que en la autoestima sin orgullo, en la piedad, no resulta meramente entusiasta y devota, sino concreto-piadosa en lo mundano, modesta y satisfecha en su riqueza, sencilla en habitación y entorno, delicada y pulcra, y que con total esmero y contento en todas sus circunstancias, sabe, con su autonomía y progresiva libertad, conservarse fiel a las antiguas costumbres, imperturbada la virtualidad de los antepasados.

Ahora bien, en la pintura esta población sensata, artísticamente dotada, quiere disfrutar también de esta esencia tan vigorosa como honrada, sobria, placentera; en sus cuadros quiere gozar una vez más, en todas las situaciones posibles, ele la pulcritud de sus ciudades, de sus casas, de sus muebles, de su paz doméstica, de su riqueza, de la compostura respetable de sus mujeres y niños, del esplendor de sus fiestas políticas, de la audacia de sus marinos, de la fama de su comercio y de sus navíos, que surcan el océano por todo el mundo. Y precisamente este sentido de un ser-ahí recto, sereno, es lo que les aportan también los maestros holandeses a los objetos naturales, y, ahora bien, en todas sus

producciones pictóricas, a la libertad y la fidelidad de la concepción, al amor por lo aparentemente nimio y momentáneo, a la frescura de una visión abierta y a la inmersión indispersa de toda el alma en lo más concluso y limitado ligan al mismo tiempo la máxima libertad de composición artística, el delicado sentimiento también por lo accesorio y el perfecto esmero de la ejecución. Por una parte, en escenas de la vida guerrera y militar, en episodios tabernarios, en bodas y otros festines campestres, en la representación** de rasgos de la vida doméstica, en retratos y objetos naturales, paisajes, animales, flores, etc., esta pintura ha desarrollado insuperablemente, con la mayor verdad artística, la magia y el encanto cromático de la luz, de la iluminación y del colorido en general, por otra la caracterización enteramente viva. Y, ahora bien, cuando de lo insignificante y contingente pasa a lo rústico, a la naturaleza tosca y vulgar, estas escenas aparecen tan por entero impregnadas de un júbilo y una alegría ingenuos, que lo que constituye el objeto y el contenido propiamente dichos no es lo vulgar, que sólo es vulgar y canallesco, sino este júbilo y esta ingenuidad. No vemos por consiguiente ante nosotros sentimientos y pasiones vulgares, sino lo rústico y vecino a la naturaleza en los estamentos inferiores, que es alegre, malicioso y cómico. En este despreocupado abandono de sí reside aquí el momento ideal: es el domingo de la vida que todo lo iguala y aleja toda maldad; hombres tan de todo corazón bienhumorados que no pueden ser del todo malos y despreciables. No es a este respecto lo mismo que el mal aparezca sólo como momentáneo o como rasgo fundamental de un carácter. Entre los neerlandeses lo cómico supera lo malo de la situación y al punto se nos aclara que los caracteres pueden ser algo distinto de lo que en este momento son para nosotros. Una jovialidad y comicidad tales forman parte del

inestimable valor de estos cuadros. En cambio, si en las imágenes actuales de índole análoga uno quiere ser picante, habitualmente representa** algo interiormente vulgar, malo y perverso sin comicidad reconciliadora. Una mala mujer, p. ej., reprende a su marido borracho en la taberna, y ciertamente de modo muy airado; no se muestra ahí, pues, como ya antes indiqué, nada más que el hecho de que él es un tipo licencioso y ella una vieja biliosa.

Si contemplamos a los maestros holandeses con estos ojos, ya no opinaremos que la pintura hubiera debido abstenerse de tales temas y sólo representar** a los antiguos dioses, mitos y fábulas, o imágenes de Madonnas, crucifixiones, martirios, papas, santos y santas. Lo que pertenece a toda obra de arte, pertenece también a la pintura: la intuición de lo que en general hay en el hombre, en el espíritu y el carácter humanos, lo que es el *hombre* y lo que es *este* hombre. Esta concepción de la naturaleza humana interna y de sus vivas formas y modos de manifestación externos, este ingenuo placer y libertad artística, esta frescura y serenidad de la fantasía y segura audacia de ejecución, constituyen aquí el rasgo poético fundamental del que se hallan penetrados la mayoría de los maestros holandeses de este círculo. En sus obras de arte se puede estudiar y aprender a conocer la naturaleza humana y a los hombres. Pero hoy día debe uno contemplar con demasiada frecuencia retratos y cuadros históricos en los que a primera vista ya se ve que, a pesar de toda la semejanza con hombres e individuos efectivamente reales, el artista no sabe ni lo que son el hombre y el color humano ni lo que son las formas en que el hombre expresa *que* es hombre.

2. La música

Si volvemos la mirada al camino que hasta aquí hemos recorrido en el desarrollo de las artes particulares, comenzamos por la *arquitectura*. Ésta era el arte más imperfecto, pues la encontramos incapaz de representar** en adecuado presente lo espiritual en la materia sólo pesada que tomaba como su elemento sensible y trataba según las leyes de la gravedad, y debíamos limitarla a la preparación, partiendo del espíritu, de un entorno externo conforme al arte para el espíritu en su ser-ahí vivo, efectivamente real.

En segundo lugar, la *escultura* por el contrario hacía ciertamente de lo espiritual mismo su objeto, pero ni como carácter particular ni como interioridad subjetiva del ánimo, sino como la libre individualidad que se separa tan poco del contenido sustancial como de la apariencia corpórea de lo espiritual, sino que, como individuo, pasa a la representación** sólo en la medida en que es exigible para la vivificación individual de un contenido en sí mismo esencial, y, como interior espiritual, sólo penetra las formas corporales en la medida en que la unión en sí indivisa entre el espíritu y la figura natural a él correspondiente lo admite. Esta identidad, necesaria para la escultura, del espíritu que sólo es para sí en su organismos *corpóreo* —en lugar de en el elemento de su propia *interioridad*— le impone a este arte la tarea de conservar todavía como material la materia pesada,

pero no de conformar la figura de la misma, como la arquitectura, como un entorno meramente inorgánico según las leyes de la gravitación y la sustentación, sino de transformarla en la belleza clásica adecuada al espíritu y a la plástica ideal de éste.

Si en este respecto la escultura se mostraba particularmente apropiada para dejar devenir vivos en obras de arte el contenido y el modo de expresión de la forma artística *clásica*, mientras que la arquitectura, fuese cual fuese el contenido para el que pudiera evidenciarse útil, no iba en su clase de representación** más allá del tipo fundamental de una alusión sólo *simbólica*, con la pintura entramos, *en tercer lugar*, en el dominio de lo *romántico*. Pues en la pintura también resulta ciertamente todavía la *figura externa* el medio a través del cual se revela lo interno, pero esto interno es la *subjetividad* ideal, *particular*, el ánimo vuelto a sí de un ser-ahí corpóreo, la pasión y el sentimiento subjetivos del carácter y del corazón, que ya no se vierten totalmente en la figura externa, sino que reflejan en la misma precisamente el ser-para-sí interior y la ocupación del espíritu con el ámbito de sus propias circunstancias, fines y acciones. Debido a esta interioridad de su contenido, la pintura no puede contentarse con la materia por una parte configurada sólo como pesada, por otra sólo aprehensible según su *figura*, no particularizada, sino que, como medio de expresión sensible, sólo puede escoger la apariencia, y la *apariencia cromática* de la misma. Sin embargo, el color sólo es ahí para hacer aparentes, tal como se dan en la realidad efectiva viva, formas y figuras *espaciales* incluso cuando el arte de pintar se desarrolla en una magia del colorido en que lo objetivo comienza, por así decir, a desvanecerse y el efecto casi no se produce ya a través de algo material. En consecuencia, por más que la pintura se desarrolle hasta el más ideal devenir-libre de la apariencia,

que ya no está ligada a la figura como tal, sino que le es lícito moverse para sí en su propio elemento, en el juego de apariencias y reflejos[625], en los sortilegios del claroscuro, esta magia del color es sin embargo de índole cada vez más espacial, una apariencia que está separada y por tanto *subsistente*.

1. Pero, ahora bien, si lo interno, como éste es ya el caso en el principio de la pintura, debe en efecto revelarse como interioridad *subjetiva*, el material verdaderamente correspondiente no puede ser de tan índole que tenga todavía para sí subsistencia. Obtenemos con ello un modo de exteriorización y una comunicación en cuyo elemento sensible la objetividad no entra como figura espacial para en él persistir, y precisamos de un material que en su ser-para-otro sea inconsistente e incluso desaparezca ya en su nacer y ser-ahí. Esta eliminación no sólo de *una* dimensión espacial, sino de la espacialidad total en general, este completo retraimiento a la subjetividad tanto desde el punto de vista de lo interno como de la exteriorización, lo consuma el segundo arte romántico: la *música*. Esta constituye a este respecto el centro propiamente dicho de aquella representación** que toma tanto por contenido como por forma lo subjetivo como tal, pues, en cuanto arte, lleva ciertamente a comunicación lo interno, pero permanece ella misma *subjetiva* en su objetividad, es decir, no deja, como el arte figurativo, que la exteriorización en que se resuelve devenga para sí libre y acceda a una existencia en sí apaciblemente subsistente, sino que supera a ésta como objetividad y no le permite a lo externo la apropiación, en cuanto externo, de un firme ser-ahí frente a nosotros.

Sin embargo, en la medida en que la superación de la objetividad espacial como medio de representación** es un

abandono de la misma que todavía no proviene sino de la espacialidad sensible de las artes figurativas mismas, esta negación debe actuar en la *materialidad* hasta ahora apaciblemente subsistente para sí enteramente tal como en su campo la pintura redujo a la superficie las dimensiones espaciales de la escultura. La superación de lo espacial no consiste aquí por tanto más que en el hecho de que un determinado material sensible renuncia a su apacible exterioridad recíproca, se pone en movimiento, pero en sí vibra *de tal modo* que cada parte del cuerpo coherente no sólo cambia de lugar, sino que también se afana por reintegrarse a su estado anterior. El resultado de esta vibración oscilante es el *sonido*, el material de la música.

Ahora bien, con el sonido abandona la música el elemento de la figura externa y de su *visibilidad* intuitiva, y precisa por tanto también para la aprehensión de sus producciones de otro órgano subjetivo, el *oído*, que, como la vista, no se cuenta entre los sentidos prácticos, sino *teóricos*, y es incluso más ideal todavía que la vista. Pues la contemplación apacible, sin deseo, de obras de arte deja ciertamente que los objetos, sin de ningún modo quererlos anular, subsistan apaciblemente para sí, tal como son ahí, pero lo que aprehende no es lo en sí mismo idealmente puesto, sino, por el contrario, lo mantenido en su existencia sensible. El oído en cambio percibe, sin orientarse prácticamente hacia los objetos, el resultado de esa vibración interna del cuerpo a través de la cual no accede a manifestación la apacible figura material, sino la más ideal primera animicidad. Ahora bien, puesto que, más aún, la negatividad en que entra aquí el material vibrante por una parte es una superación del estado espacial que a su vez es ella misma superada por la reacción del cuerpo, la exteriorización de esta doble negación, el sonido, es una exterioridad que se anula en su nacimiento a través de su ser-

ahí y se desvanece en sí misma. Con esta doble negación de la exterioridad que implica el principio del sonido, éste corresponde a la subjetividad interna, pues el resonar, que en y para sí es ya algo más ideal que la corporeidad para sí realmente subsistente, renuncia también a esta existencia más ideal y deviene por tanto un modo de exteriorización conforme a lo interior.

2. Ahora bien, si a la inversa preguntamos de qué índole debe ser lo interno para por su parte poderse evidenciar adecuado al resonar y a los sonidos, ya hemos visto que para sí, tomado como objetividad real, el sonido, frente al material de las artes figurativas, es del todo abstracto. La piedra y la coloración asumen en sí las formas de un vasto, multiforme mundo de objetos y lo representan** según su ser-ahí efectivamente real; los sonidos no pueden hacer esto. Para la expresión musical tampoco es apropiado por tanto más que lo interno enteramente carente de objeto, la subjetividad abstracta como tal. Ésta es nuestro yo enteramente vacío, el sí sin otro contenido. La principal tarea de la música consistirá por tanto en hacer que resuene no la objetualidad misma, sino, por el contrario, el modo y manera en que el sí más interno se mueve en sí según su subjetividad e ideal alma.

3. Lo mismo vale para el *efecto* de la música. A lo que con ella se aspira es a última interioridad subjetiva como tal; es el arte del ánimo que inmediatamente se dirige al ánimo mismo. La pintura, p. ej., como vimos, ciertamente puede expresar igualmente la vida y los impulsos internos, las disposiciones y pasiones del corazón, las situaciones, los conflictos y destinos del alma en fisonomías y figuras; pero lo que en los cuadros tenemos ante nosotros son apariencias objetivas, de las que el yo que intuye todavía permanece distinto en cuanto sí interno. Por más que uno se sumerja y profundice en el objeto, la situación, el carácter, las formas de una estatua o de

un cuadro, admire la obra de arte, se extasíe ante ella, por más que se llene de ella, en nada ayuda esto: estas obras de arte son y permanecen objetos para sí subsistentes respecto a los que no vamos más allá de la relación del intuir. Pero en la música falta esta diferenciación. Su contenido es lo en sí mismo subjetivo, y la exteriorización no lleva igualmente a una objetividad espacialmente *permanente*, sino que, mediante su libre oscilación inestable, muestra que es una comunicación que, en vez de tener para sí misma una subsistencia, debe ser ahí sólo sostenida por lo interno y subjetivo y sólo para lo interno subjetivo. Así, el sonido es sin duda una exteriorización y una exterioridad, pero una exteriorización que, precisamente por ser exterioridad, al punto se hace desaparecer a su vez. Apenas la ha captado el oído cuando se extingue; la impresión que aquí debe tener lugar se interioriza enseguida; los sonidos sólo resuenan en lo más profundo del alma, que es aprehendida y puesta en movimiento en su objetividad ideal.

Esta interioridad sin objeto tanto respecto al contenido como respecto al modo de expresión constituye lo *formal* de la música. Ciertamente tiene también un contenido, pero ni en el sentido de las artes figurativas ni de la poesía; pues lo que le falta es precisamente el configurarse objetivo, sea en formas de fenómenos exteriores efectivamente reales o en la objetividad de intuiciones y representaciones* espirituales.

Por lo que al curso que queremos dar a nuestras ulteriores consideraciones se refiere,

en primer lugar tenemos que subrayar más determinadamente el carácter *general* de la música y su efecto a diferencia de las demás artes, tanto por parte del material como por parte de la forma que el contenido espiritual adopta.

En segundo lugar, debemos examinar las *diferencias* particulares en que se despliegan y median los sonidos musicales y sus figuraciones ya respecto a su duración temporal, ya en cuanto a las diferencias cualitativas de su resonar real.

En tercer lugar, por último, la música tiene una relación con el contenido que expresa, pues o bien se agrega como acompañamiento a los sentimientos; representaciones* y consideraciones para sí ya expresados por la palabra, o bien se vierte libremente en su propio dominio con autonomía sin trabas.

Pero, ahora bien, si ahora, tras esta indicación general del principio y de la subdivisión de la música, queremos proceder a la exposición de sus aspectos particulares, aparece, según la naturaleza de la cosa, una dificultad propia. En efecto, puesto que el elemento musical del sonido y de la interioridad a que tiende el contenido es tan abstracto y formal, no puede pasarse a lo particular más que cayendo en seguida en determinaciones técnicas, las relaciones de medida de los sonidos, las diferencias entre los instrumentos, las tonalidades, los acordes, etc. Pero en este campo soy poco versado y debo por consiguiente ofrecer de antemano disculpas por limitarme sólo a puntos de vista más generales y observaciones singulares.

1. Carácter general de la música

Los puntos de vista esenciales que son de importancia respecto a la música en general podemos considerarlos según la siguiente secuencia:

En primer lugar debemos comparar la música por un lado

con las artes figurativas, por otro con la poesía.

En segundo lugar se nos revelará más precisamente el modo y manera en que la música puede captar y representar** un contenido.

En tercer lugar, a partir de este modo de tratamiento podemos explicarnos más determinadamente el efecto peculiar que la música, a diferencia de las demás artes, ejerce sobre el ánimo.

a) Comparación con las artes figurativas y la poesía

En cuanto al primer punto, si queremos resaltarla claramente en su particularidad específica, debemos comparar la música con las otras artes según *tres* aspectos.

α) *En primer lugar*, aunque opuesta a la *arquitectura*, está con ésta sin embargo en una relación de afinidad.

αα) En efecto, si en la arquitectura el contenido que debe expresarse en formas arquitectónicas no entra enteramente en la figura como en las obras de la escultura y de la pintura, sino que resulta distinto de ésta como un entorno externo, también en la música en cuanto arte propiamente hablando romántico la identidad clásica entre lo interno y su ser-ahí exterior se disuelve a su vez de modo análogo aunque inverso a como la arquitectura, en cuanto de representación** de índole simbólica, no podía todavía alcanzar esa unidad. Pues el interior espiritual pasa de la mera concentración del ánimo a intuiciones y representaciones* y a las formas de éstas desarrolladas por la fantasía, mientras que la música resulta más capaz de expresar sólo el elemento del sentimiento y envuelve las representaciones* del espíritu para sí expresadas con la resonancia melódica del sentimiento, tal como la

arquitectura en su esfera rodea las estatuas de Dios, de modo por supuesto rígido, con las formas intelectivas de sus columnas, muros y vigas.

ββ) Por eso el sonido y su figuración devienen un elemento *hecho* sólo por el arte y la expresión meramente artística de un modo enteramente distinto a como éste es el caso en la pintura y la escultura con el cuerpo humano y su postura y fisonomía. También a este respecto puede la música compararse más precisamente con la arquitectura, la cual no extrae sus formas de lo dado, sino de la invención espiritual, para configurarlas ora según las leyes de la gravedad, ora según las leyes de la simetría y la eurritmia. Lo mismo hace la música en su dominio, en la medida en que por una parte, independientemente de la expresión del sentimiento, sigue las leyes armónicas de los sonidos, que se basan en relaciones cuantitativas, por otra, tanto en la periodicidad del compás y del ritmo como en ulteriores desarrollos de los sonidos mismos, recae de diversas maneras en las formas de la regularidad y la simetría. Y así, pues, en la música domina tanto la más profunda intimidad y alma como el más riguroso entendimiento, de modo que unifica en sí dos extremos que fácilmente se autonomizan recíprocamente. En esta autonomización adquiere particularmente la música un carácter arquitectónico cuando, desligada de la expresión del ánimo, construye para sí misma, de modo rico en inventiva, un edificio sonoro musicalmente conforme a ley.

γγ) Pero, pese a toda esta semejanza, sin embargo el arte de los sonidos-se mueve igualmente en un ámbito enteramente opuesto a la arquitectura. En ambas artes las relaciones cuantitativas y, más precisamente, de medida constituyen la base, pero el material que se informa conforme a estas relaciones se contrapone directamente. La arquitectura toma la pesada masa sensible en su apacible yuxtaposición y

espacial figura externa; la música en cambio, en las diferencias cualitativas del sonido y en el fluyente movimiento temporal, el alma sonora que se desprende de la materia espacial. Por eso también las obras de ambas artes pertenecen a dos esferas del espíritu enteramente diferentes, pues la arquitectura erige perdurablemente sus colosales formaciones para la intuición externa en formas simbólicas, pero el mundo de los sonidos, que se esfuma rápidamente, penetra inmediatamente a través del oído en lo interno del ánimo y dispone al alma a sentimientos simpáticos.

β) Ahora bien, por lo que, *en segundo lugar*, atañe a la más precisa relación de la música con las otras dos artes figurativas, la semejanza y la diversidad que pueden aducirse están parcialmente fundamentadas en lo que acabo de indicar.

αα) La música dista en grado sumo de la escultura tanto respecto al material y al modo de configuración del mismo como por lo que se refiere a la perfecta fusión de lo interno y lo externo a que lleva la escultura. Con la pintura en cambio tiene la música una afinidad más estrecha, en parte debido a la prevaleciente interioridad de la expresión, en parte también respecto al tratamiento del material en que, como vimos, la pintura puede atreverse a bordear el ámbito de la música. Pero, sin embargo, en común con la escultura la pintura tiene siempre como su meta la representación** de una figura espacial objetiva y está vinculada por la forma efectivamente real de ésta, ya dada fuera del arte. Ciertamente ni el pintor ni el escultor toman cada vez un rostro humano, una postura del cuerpo, las líneas de una cadena montañosa, el ramaje y follaje de un árbol tal como ven ante sí inmediatamente estos fenómenos externos aquí o allá en la naturaleza, sino que tienen la tarea de adaptarse esto previo y hacerlo conforme a una determinada situación tanto como a la expresión que del

contenido necesariamente se sigue. Aquí, por tanto, de un lado lo que debe ser artísticamente individualizado es un contenido para sí ya dispuesto, de otro lado están ahí ya para sí mismas igualmente las formas dadas de la naturaleza, y si, como es su vocación, el artista quiere fundir estos dos elementos, en ambos tiene puntos de apoyo para la concepción y la ejecución. Partiendo de tales determinaciones fijas, tiene ora que encarnar más concretamente lo universal de la representación*, ora que generalizar y espiritualizar la figura humana u otras formas de la naturaleza que en su singularidad puedan servirle de modelos. El músico en cambio no abstrae ciertamente de todo y cada contenido, sino que lo encuentra en un texto que él pone en música, o bien, más independientemente, ya cualquier disposición se reviste de la forma de un tema musical que luego él configura más prolijamente; pero la región propiamente dicha de sus composiciones sigue siendo la más formal interioridad, el puro sonar, y su profundizar en el contenido deviene, en vez de una imagen hacia fuera, más bien un retorno a la propia libertad de lo interno, un verterse de sí en sí mismo, y en muchas esferas de la música incluso una certificación de que en cuanto artista es libre del contenido. Ahora bien, si, puesto que mediante configuración teórica el arte mismo puede dulcificar los más violentos destinos trágicos y convertirlos en goce, en general podemos considerar ya la actividad en el ámbito de lo bello como una liberación del aliña, como un emanciparse de la constricción y la limitación, la música lleva esta libertad a su más elevada cima. En efecto, lo que las artes figurativas logran mediante la belleza plástica objetiva, que resalta en la particularidad de lo singular la totalidad del hombre, la naturaleza humana como tal, lo universal e ideal, sin perder la armonía en sí misma, la música debe lograrlo de modo enteramente diferente. El artista figurativo sólo precisa

producir, esto es, ex-traer[626] aquello que en la representación* está embozado, que de suyo está *en ella*, de modo que todo singular no es en su determinidad esencial sino una explicación más precisa de la totalidad que el espíritu tiene ya ante sí mediante el contenido que se ha de representar**. En una obra de arte plástica una figura, p. ej., exige en esta o aquella situación un cuerpo, unas manos, unos pies, un tronco, una cabeza con tal expresión, tal postura, tales otras figuras, otras conexiones, etc., y cada uno de estos aspectos exige los otros para converger con ellos en un todo en sí mismo fundamentado. El desarrollo del tema no es aquí más que un análisis más preciso de lo que el mismo ya contiene en sí mismo, y cuanto más elaborada se hace la imagen que con ello está ante nosotros, tanto más se concentra la unidad y se refuerza la conexión más determinada de las partes. La expresión más perfecta de lo singular, si la obra de arte es de índole auténtica, debe ser al mismo tiempo la producción de la unidad suprema. Ahora bien, a una obra musical no puede ciertamente faltarle tampoco la articulación interna y el redondeamiento en el todo, en el que una parte necesita las otras; pero en parte aquí la ejecución es de índole enteramente diversa, en parte tenemos que tomar la unidad en un sentido más limitado.

ββ) En un tema musical el significado que debe expresar está ya agotado; ahora bien, si se repite o es llevado a ulteriores contrastes y mediaciones, estas repeticiones, digresiones, desarrollos en otras tonalidades, etc., se evidencian fácilmente como superfluas para el entendimiento y más bien sólo pertenecen a la elaboración puramente musical y a la adaptación al múltiple elemento de diferencias armónicas que el contenido mismo ni exige ni comporta, mientras que en las artes figurativas en cambio la ejecución de lo singular y en lo singular no deviene más que un realce cada

vez más preciso y un análisis vivo del contenido mismo. Pero, por supuesto, tampoco puede negarse que en una obra musical, por el modo y manera en que un tema se desenvuelve, se agrega otro, y ambos en su alternancia o en su entrelazamiento se impulsan, se modifican, aquí parecen sumergirse, allá añorar de nuevo, ahora vencidos, luego resurgen victoriosos, un tema puede explicarse en sus referencias, oposiciones, conflictos, transiciones, complicaciones y soluciones más determinados. Pero tampoco en este caso mediante tal elaboración deviene la unidad más profundizada y concentrada, como en la escultura y la pintura, sino que es más bien una ampliación y una extensión, una divergencia, un alejamiento y un retorno para los que el contenido que tiene que expresarse sigue siendo sin duda el centro más general, pero no cohesiona el todo tan firmemente como esto es posible en las figuras del arte figurativo, particularmente allí donde éste se limita al organismo humano.

γγ) Por este lado está la música, a diferencia de las demás artes, demasiado cerca del elemento de esa libertad formal de lo interno como para no poder proyectarse más o menos sobre lo dado, el contenido. El recuerdo[627] del tema adoptado es por así decir una interiorización[628] del artista, esto es, un interiorizarse[629] que *él*[630] es el artista y puede moverse e ir de acá para allá a su arbitrio. Pero el libre fantasear se distingue explícitamente a este respecto de una pieza musical en sí cerrada, que esencialmente debe constituir un todo articulado. En el libre fantasear la desvinculación misma es el fin, de modo que el artista, entre otras cosas, puede también mostrar la libertad de intercalar melodías y pasajes famosos en su producción de este instante, descubrirles un nuevo aspecto, elaborarlos con diversos matices, transfundirlos a otros y de ahí progresar igualmente hasta lo más heterogéneo.

Pero en conjunto una pieza musical incluye en general la libertad de ejecutarla más contenidamente y observar una unidad por así decir más plástica, o bien de moverse arbitrariamente con vitalidad subjetiva desde cada punto en mayores o menores divagaciones, oscilar del mismo modo de acá para allá, detenerse caprichosamente, interrumpir esto o aquello y luego dejarlo proseguir de nuevo en un flujo creciente. Por consiguiente, si al pintor, al escultor se les debe recomendar el estudio de las formas naturales, la música no posee un tal círculo de formas ya dadas fuera de ella a las que estaría obligada a atenerse. El alcance de su conformidad a ley y necesidad de formas incide primordialmente en el dominio de los sonidos mismos, que no entablan una tan estrecha conexión con la determinidad del contenido adscrito a ellos y que, respecto a su aplicación, en su mayoría le dejan además un ancho margen a la libertad subjetiva de ejecución.

Éste es el principal punto de vista desde el cual puede contraponerse la música a las demás artes objetivamente configurativas.

γ) Por otro lado, *en tercer lugar*, la música tiene la máxima afinidad con la *poesía*, pues ambas se sirven del mismo material sensible, del sonido. Pero tanto por lo que al modo de tratamiento de los sonidos como por lo que al modo de expresión se refiere, entre estas artes se da también la máxima diferencia.

αα) En la poesía, como ya vimos en la subdivisión general de las artes, el sonido como tal no es arrancado de diversos instrumentos, inventados por el arte, y artísticamente configurado, sino que el sonido articulado del órgano humano del habla es degradado a mero signo oral y sólo conserva por tanto el valor de ser una designación de representaciones* para sí carente de significado. Por eso el

sonido en general se queda en un autónomo ser-ahí sensible que, en cuanto mero signo de sentimientos, representaciones* y pensamientos, tiene su *exterioridad inmanente* a él mismo y objetividad precisamente en el hecho de que es sólo este *signo*. Pues la objetividad propiamente dicha de lo interno en cuanto interno no consiste en los sonidos y palabras, sino en el hecho de que yo soy *consciente* de un pensamiento, de un sentimiento, etc., hago de ellos mi objeto y así los tengo ante mí en la representación*, o bien desarrollo lo que implica un pensamiento, una representación*, despliego las relaciones externas e internas del contenido de mis pensamientos, refiero entre sí las determinaciones particulares, etc. Ciertamente siempre pensamos en *palabras* sin por ello precisar sin embargo del habla efectivamente real. Por esta indiferencia de los sonidos del habla en cuanto sensibles frente al contenido espiritual de las representaciones*, etc., para cuya comunicación son empleados, adquiere de nuevo aquí el sonido autonomía. En la pintura el color y su combinación, tomados como meros colores, son ciertamente para sí carentes de significado y un elemento sensible autónomo frente a lo espiritual; pero el color como tal no constituye tampoco ninguna pintura, sino que deben añadirse la figura y su expresión. Con estas formas espiritualmente animadas entra luego el color en una conexión mucho más estrecha de la que tienen los sonidos del habla y su combinación en palabras con las representaciones*. Si atendemos a la diferencia entre el *uso* poético y musical del sonido, la música no reduce el sonido al sonido verbal, sino que hace para sí su elemento del sonido mismo, de modo que éste es tratado como fin en la medida en que es *sonido*. Por eso la gama sonora, puesto que no puede servir a la mera designación, puede en este devenir-libre llegar a un modo de configuración que haga que su propia forma, en cuanto

producto sonoro rico en arte, devenga su fin esencial. Particularmente en los últimos tiempos la música, en su desprendimiento de un contenido para sí ya claro, ha vuelto a su elemento propio, pero tanto más ha perdido con ello en poder sobre todo lo interno, pues el goce que puede ofrecer sólo se dirige a uno de los del arte, a saber, al mero interés por lo puramente musical de la composición y la destreza en ésta, un aspecto que es sólo cosa del entendido y afecta menos al interés artístico humano-universal.

ββ) Pero, ahora bien, lo que la poesía pierde en objetividad externa, puesto que, en la medida en que esto puede serle de algún modo permitido al arte, sabe dejar de lado su elemento sensible, lo gana en objetividad interna de las intuiciones y representaciones* que el lenguaje poético le presenta a la consciencia espiritual. Pues la fantasía tiene que configurar estas intuiciones, sentimientos, pensamientos en un mundo en sí mismo acabado de acontecimientos, acciones, disposiciones anímicas de ánimo y erupciones e irrupciones de la pasión, y de este modo desarrolla obras en que toda la realidad efectiva, tanto según la apariencia externa como según el contenido interno, para nuestro sentimiento espiritual deviene intuición y representación*. A esta clase de objetividad debe la música renunciar en la medida en que quiera mantenerse autónoma en su propio campo. En efecto, como ya señalé, la gama sonora tiene sin duda una relación con el ánimo y una concordancia con los movimientos espirituales del mismo; pero no se llega más que a un simpatizar cada vez más indeterminado, aunque por este lado una obra musical, si ha surgido del ánimo mismo y está penetrada de alma y sentimiento ricos, pueda repercutir de nuevo fecundamente. Más aún, nuestros sentimientos pasan también por lo demás de su elemento de intimidad indeterminada en un contenido y de entrelazamiento

subjetivo con el mismo a la intuición más concreta y a la representación* más general de este contenido. Ahora bien, esto puede suceder también en una obra musical, apenas los sentimientos que suscita en nosotros según su naturaleza propia y animación artística se desarrollen en nosotros en intuiciones y representaciones* más precisas y llevan por tanto también a la consciencia la determinidad de la impresión anímica en intuiciones más sólidas y representaciones* más generales. Pero esto son entonces representación* e intuición *nuestras* a las que la obra musical ha dado sin duda el impulso, pero que no ha producido inmediatamente ella misma con su tratamiento musical de los sonidos. La poesía en cambio expresa los sentimientos, intuiciones y representaciones* mismas y puede también esbozarnos una imagen de objetos externos, aunque por su parte no puede lograr ni la clara plástica de la escultura y la pintura ni la intimidad anímica de la música, y debe por tanto apelar como complemento a nuestra restante intuición sensible y aprehensión anímica carente de lenguaje.

γγ) Pero, *en tercer lugar*, la música no se queda en esta autonomía frente a la poesía y al contenido espiritual de la consciencia, sino que se hermana con un contenido ya completamente desarrollado por la poesía y claramente expresado cómo sucesión de sentimientos, consideraciones, acontecimientos y acciones. Pero si lo esencial y relevante de una obra de arte tal debe resultar el aspecto musical de la misma, la poesía como poema, drama, etc., no puede presentarse para sí con la pretensión de validez peculiar. En general, en el seno de este ensamblaje de música y poesía el predominio de un arte es perjudicial para el otro. Por consiguiente, si el texto como obra de arte poética es para sí de valor de todo punto autónomo, no puede esperar de la música sino un apoyo mínimo; tal como, p. ej., en los coros

dramáticos de los antiguos la música era un acompañamiento meramente subordinado. Pero si a la inversa la música alcanza la posición de una peculiaridad para sí más independiente, el texto no puede a su vez, según su ejecución poética, ser sino más superficial, y debe quedarse para sí en sentimientos generales y representaciones* sostenidas generalmente. Elaboraciones poéticas de profundos pensamientos dan tan poco un buen texto musical como descripciones de objetos naturales externos o poesía descriptiva en general. Por eso las canciones, las arias operísticas, los textos de oratorios, etc., pueden, por lo que a la *más precisa* ejecución poética respecta, ser pobres y de una cierta mediocridad; si el músico debe tener campo *libre*, el poeta no debe querer hacerse admirar como poeta. Por este lado fueron particularmente los italianos, como, p. ej., Metastasio[631] y otros, de gran destreza, mientras que los poemas de Schiller, de ningún modo compuestos con tal fin, se evidencian como muy poco adecuados e inservibles para la composición musical. Allí donde la música llega a un desarrollo más conforme al arte, poco o nada se entiende del texto, particularmente en nuestra lengua y pronunciación alemanas. Por eso es, pues, también una tendencia antimusical poner el principal peso del interés en el texto. Un público italiano, p. ej., charla durante las escenas menos significativas de una ópera, come, juega a las cartas, etc.; pero comienza cualquier aria notable u otra pieza musical importante, y todos prestan suma atención. Nosotros los alemanes en cambio ponemos el máximo interés en el destino y los parlamentos de los príncipes y princesas operísticos con sus sirvientes, escuderos, confidentes y doncellas, y aun ahora hay quizás muchos de ellos que, tan pronto como se inicia el canto, lamentan que se interrumpa el interés y entonces se consuelan charlando. También en música sacra es el texto en

su mayor parte un credo conocido o, si no, está recogido de pasajes singulares de los salmos, de modo que las palabras sólo han de considerarse como ocasión para un comentario musical que para sí deviene una ejecución propia y no debe sólo elevar el texto, sino que más bien extrae del mismo lo general del contenido de modo análogo a como la pintura selecciona sus asuntos de la historia sagrada.

b) Concepción musical del contenido

Ahora bien, si, *en segundo lugar*, preguntamos por el *modo de concepción*, diverso del de las demás artes, en cuya forma la música, sea acompañando o independientemente de un texto determinado, puede aprehender y expresar un contenido particular, ya anteriormente dije que, entre todas las artes, la música encierra en sí la mayor posibilidad de liberarse no sólo de cualquier texto efectivamente real, sino de la expresión de cualquier contenido determinado, para contentarse meramente con una sucesión en sí conclusa de combinaciones, alteraciones, oposiciones y mediaciones que inciden en el dominio puramente musical de los sonidos. Pero entonces la música resulta vacía, carente de significado, y, puesto que le falta uno de los principales aspectos de todo arte, el contenido y la expresión espirituales, no ha de contarse todavía, propiamente hablando, como arte. Sólo cuando lo espiritual se expresa de modo adecuado en el elemento sensible de los sonidos y de la múltiple figuración de los mismos, se eleva también la música a verdadero arte, indiferentemente de si este contenido adquiere para sí su denotación más precisa explícitamente mediante palabras o debe ser sentido más indeterminadamente a partir de los sonidos y las relaciones armónicas y la animación melódica

de los mismos.

α) La tarea peculiar de la música a este respecto consiste en que no hace para el espíritu cualquier contenido *tal* como este contenido se halla en la consciencia como *representación** general o está ya dado para la intuición como determinada *figura* externa, o bien adquiere a través del arte su apariencia más adecuada, sino del modo en que deviene vivo en la esfera de la *interioridad subjetiva*. El difícil cometido que ha de adjudicarse a la música es hacer resonar para sí en sonidos este latente vivir y colear o bien añadirlo a las palabras y representaciones* expresadas y sumergir las representaciones* en este elemento, para producirlas de nuevo para el sentimiento y el consentimiento[632].

αα) La interioridad como tal es por tanto la forma en que puede captar su contenido y es por tanto capaz de asumir en sí todo lo que en general puede entrar en lo interno y primordialmente revestirse de la forma del sentimiento. Pero entonces esto implica al mismo tiempo la determinación de que la música no puede querer trabajar para la intuición, sino que debe limitarse a hacerle captable a lo interno la interioridad, sea que quiera introducir en la profundidad del ánimo lo profundo interno sustancial de un contenido como tal o que prefiera representar** el vivir y colear de un contenido en un interior *subjetivo* singular, de modo que esta intimidad subjetiva misma se le convierta en su objeto propiamente dicho.

ββ) Ahora bien, la interioridad abstracta tiene como primera particularización suya, con la que la música entra en conexión, *el sentimiento*, la subjetividad que se amplía del yo, la cual pasa ciertamente a un contenido, pero lo deja todavía en esta conclusión inmediata en el yo y en una relación carente de exterioridad con el yo. Por eso el sentimiento

nunca deja de ser más que la envoltura del contenido, y es esta esfera la que reclama la música.

γγ) Ésta se despliega entonces aquí hasta la expresión de todos los sentimientos *particulares*, y devienen la esfera peculiar de la expresión musical todos los matices de la alegría, la serenidad, la broma, el humor, la exaltación y el júbilo del alma, así como las gradaciones de la angustia, la aflicción, la tristeza, el lamento, la cuita, el dolor, el anhelo, etc., y finalmente el respeto, la adoración, el amor, etc.

β) Ya fuera del arte, el sonido como interjección, como grito de dolor, como suspiro, risa, es la más viva exteriorización inmediata de estados de ánimo y sentimientos, el ¡ah! y el ¡oh! del ánimo. Esto implica una autoproducción y objetividad del alma como alma, una expresión que está en el medio entre el ensimismamiento inconsciente y el retorno en sí a determinados pensamientos interiores, y un producir que no es práctico sino teórico, tal como también el pájaro tiene en su canto este goce y esta producción de sí mismo.

Pero la expresión meramente natural de las interjecciones no es todavía música, pues estas exclamaciones no son ciertamente arbitrarios signos articulados de representaciones* como los sonidos lingüísticos, ni tampoco expresan por tanto un contenido representado* en su universalidad como representación*, sino que en el sonido y dentro del sonido mismo revelan una disposición y un sentimiento que se transfieren inmediatamente a los mismos sonidos y alivian el corazón con la emisión de los mismos; pero, sin embargo, esta liberación no es todavía una liberación por el arte. La música debe por el contrario llevar los sentimientos a determinadas relaciones sonoras y sustraer la expresión natural a su salvajismo, a su tosco irrumpir, y

pautarla.

γ) Así que las interjecciones constituyen sin duda el punto de partida de la música, pero ella misma sólo es arte como interjección cadenciada y tiene a este respecto que prepararse artísticamente su material sensible, en mayor grado que la pintura y la poesía, antes de que aquél devenga capaz de expresar de modo conforme al arte el contenido del espíritu. El modo y manera más precisos en que la gama de sonidos es elaborada para tal adecuación tenemos que considerarlo más adelante; por ahora sólo quiero repetir la observación de que los sonidos son en sí mismos una totalidad de diferencias que pueden separarse y enlazarse en las más múltiples clases de concordancias inmediatas, oposiciones esenciales, contradicciones y mediaciones. A estas oposiciones y uniones, así como a la diversidad de sus movimientos y transiciones, de su introducción, progreso, lucha, disolución y desaparición corresponde, en relación más o menos próxima, la naturaleza interna tanto de este o de aquel contenido como también de los sentimientos en cuya forma corazón o ánimo se apoderan de un tal contenido, de modo que semejantes relaciones sonoras, aprehendidas y configuradas en esta conformidad, dan la expresión animada de lo que está dado en el espíritu como contenido determinado.

Pero a la simple esencialidad *interna* de un contenido se evidencia más afín el elemento del sonido que el material sensible hasta aquí considerado, pues el sonido en vez de fijarse en figuras espaciales y adquirir subsistencia en cuanto la multiplicidad de la yuxtaposición y la diseminación, más bien entra en el dominio ideal del *tiempo* y no pasa por tanto a la diferenciación entre lo interno simple y la figura y la apariencia corpóreas concretas. Lo mismo vale para la forma del *sentimiento* de un contenido, cuya expresión compete principalmente a la música. En la intuición y la

representación*, como en el pensar autoconsciente, interviene ya en efecto la diferenciación necesaria entre el yo que intuye, que representa*, que piensa y el objeto intuido representado* o pensado, pero en el sentimiento esta diferencia está borrada o más bien todavía no resaltada en absoluto, sino que el contenido está inseparablemente entrelazado con lo interno como tal. Por tanto, si la música se une a la poesía como arte acompañante, o a la inversa la poesía a la música como intérprete elucidante, la música no puede sin embargo querer intuitivizar exteriormente o reproducir representaciones* y pensamientos tal como éstos son captados por la autoconciencia como representaciones* y pensamientos, sino que, como se ha dicho, debe llevar al sentimiento la naturaleza simple de un contenido en tales relaciones sonoras, tal como éstas son afines a la relación interna de este contenido, o bien intentar expresar más precisamente mediante sus sonidos acompañantes e interiorizantes de la poesía aquel sentimiento mismo que el contenido de intuiciones y representaciones* puede suscitar en el espíritu tanto co-*sentiente* como representativo*[633].

c) Efecto de la música

Ahora bien, de esta orientación puede también derivarse, *en tercer lugar* la fuerza con que la música opera principalmente sobre el ánimo como tal, el cual ni procede a consideraciones intelectivas ni dispersa a la autoconsciencia en intuiciones aisladas, sino que está habituado a vivir en la intimidad e insondable profundidad del sentimiento. Pues precisamente esta esfera, el sentido interno, el abstracto percibirse-a-si-mismo, es lo que la música aprehende, y por ello pone también en movimiento la sede de las alteraciones

internas, el corazón y el ánimo como este simple meollo concentrado de todo el hombre.

α) La escultura da en particular a sus obras un ser-ahí enteramente subsistente para sí, una objetividad, tanto según el contenido como según la apariencia artística externa, en si conclusa. Su contenido es la sustancialidad de lo espiritual ciertamente animada individualmente, pero que estriba autónomamente en sí, su forma la figura espacialmente total. Por eso también una obra escultórica conserva la máxima autonomía como objeto de la intuición. Más aún, como ya vimos al considerar la pintura (pág. 589), el cuadro entra con el observador en una conexión ya más directa en parte debido al contenido en *sí* más subjetivo que representa**, en parte por lo que respecta a la mera *apariencia* de realidad que da, y con ello evidencia que no quiere ser nada para sí autónomo, sino, por el contrario, esencialmente sólo para otro, para el sujeto que observa y siente. Pero ante un cuadro nos queda una libertad más autónoma, pues nunca tenemos que ocuparnos más que de un objeto externamente dado que sólo nos llega a través de la intuición y por tanto sólo opera sobre el sentimiento y la representación*. El observador por tanto puede ir de acá para allá ante la obra de arte misma, notar esto o aquello, analizar, puesto que lo tiene fijo ante sí, el todo, formular diversas reflexiones sobre el mismo y conservar así la plena libertad para su examen independiente.

αα) La obra de arte musical en cambio procede asimismo ciertamente, en cuanto obra de arte en general, al comienzo de una diferenciación entre sujeto que goza y obra objetiva, pues en sus sonidos efectivamente resonantes adquiere un ser-ahí sensible distinto de lo interno; pero en parte esta oposición no se eleva, como en el arte figurativo, a un duradero subsistir exterior en el espacio y a la intuibilidad de una objetividad que-sea-para-sí, sino que, a la inversa,

evapora su existencia real en una inmediata transitoriedad temporal de la misma, en parte la música no opera la separación del material exterior respecto al contenido espiritual como la poesía, en la que el aspecto de la representación**, más independiente del sonido del lenguaje y más separado de esta exterioridad que en todas las demás artes, se desarrolla en un curso peculiar de espirituales figuras fantásticas como tales. Por supuesto, podría aquí señalarse que la música, según lo que anteriormente indiqué, puede a la inversa emancipar a su vez los sonidos de su contenido y por consiguiente autonomizarlos; pero esta liberación no es lo propiamente hablando conforme al arte, que consiste por el contrario en aplicar el movimiento armónico y melódico enteramente a la expresión del contenido una vez elegido y de los sentimientos que éste puede despertar. Ahora bien, puesto que la expresión musical tiene como contenido suyo lo interno mismo, el sentido interno de la cosa y del sentimiento, y el sonido, que al menos en el arte no llega a figuras espaciales, absolutamente evanescente en su ser-ahí sensible, con sus movimientos la música penetra inmediatamente en la sede interna de todos los movimientos del alma. Cautiva por tanto a la consciencia, que no se confronta ya a un objeto y que en la pérdida de esta libertad es arrebatada ella misma por el irresistible torrente de los sonidos. Pero también aquí, dadas las diversas orientaciones en que la música puede desplegarse, es posible un efecto diverso. En efecto, si a la música le falta un contenido más profundo o en general una expresión más plena de alma, puede ocurrir que por un lado disfrutemos, sin ulterior movimiento interno, del sonido y de la eufonía meramente sensibles, o por otro lado sigamos con las consideraciones del entendimiento el curso armónico y melódico por el que el ánimo interno no es ulteriormente conmovido y

transportado. Así, hay en la música primordialmente un tal mero análisis intelectivo para el que en la obra de arte no se da nada más que la destreza de una chapucería virtuosa. Pero si abstraemos de esta intelectividad y nos dejamos ir ingenuamente, la obra de arte musical nos atrae enteramente a sí y nos arrastra consigo, sin contar el poder que el arte en cuanto arte ejerce en general sobre nosotros. La fuerza peculiar de la música es una potencia *elemental*, es decir, reside en el elemento del *sonido* en que aquí se mueve el arte.

ββ) El sujeto es apresado por este elemento no sólo según esta o aquella particularidad o meramente captado por un contenido determinado, sino elevado a la obra y puesto él mismo en actividad según su sí simple, el centro de su ser-ahí espiritual. Así, p. ej., ante ritmos llamativos, fáciles de seguir, tenemos en seguida placer en marcar el compás, canturrear la melodía, y, ante música de danza, esto pasa a las piernas: en general el sujeto es cautivado como *esta* persona. A la inversa, ante una acción meramente regular, que, en la medida en que cae en el tiempo, deviene acompasada por esta uniformidad y no tiene otro contenido ulterior, por una parte exigimos una exteriorización de esta regularidad como tal, a fin de que esta acción devenga para el sujeto de un modo él mismo subjetivo, por otra deseamos un cumplimiento más preciso de esta igualdad. Ambas cosas ofrece el acompañamiento musical. De tal modo se agrega a la marcha de los soldados música que estimule lo interno a la norma de la marcha, sumerja al sujeto en esta tarea y lo llene armónicamente con lo que ha de hacerse. De manera análoga son igualmente molestas la agitación sin regla en una *table d'hôte* entre muchas personas y la desagradable excitación que provoca; este ir y venir, chacolotear, parlotear deben ser regulados y, puesto que junto con el comer y el beber uno se tiene que ocupar del tiempo vacío, la vacuidad rellenada. Como en tantas otras, también

en esta ocasión resulta la música muy socorrida, y además previene contra otros pensamientos, distracciones y ocurrencias.

γγ) Muéstrase aquí al mismo tiempo la conexión de lo interno subjetivo con el *tiempo* como tal, que constituye el elemento universal de la música. Pues la interioridad, como unidad subjetiva, es la negación activa del indiferente subsistir-yuxtapuestos en el espacio y, por tanto, de la unidad *negativa*. Pero en principio esta identidad consigo resulta enteramente *abstracta* y vacía, y sólo consiste en hacer de sí misma el objeto, pero superar esta objetividad, que no es ella misma sino de índole ideal y lo mismo que el sujeto, a fin de con ello producirse como la unidad subjetiva. La actividad negativa igualmente ideal es en su dominio de la *exterioridad* el tiempo. Pues, *en primer lugar*, cancela la *yuxtaposición* indiferente de lo espacial y concentra la continuidad de esto en *Apunto* temporal, en el ahora. Pero, *en segundo lugar*, el punto temporal se evidencia en seguida como *negación* de sí, pues este ahora, apenas es, se supera en otro ahora y surge con ello su actividad negativa. *En tercer lugar*, debido a la exterioridad en cuyo elemento se mueve el tiempo, no se llega ciertamente a la unidad verdaderamente *subjetiva* del primer punto temporal con el otro en que el ahora se supera, pero en su alteración el ahora nunca deja sin embargo de ser *el mismo*; pues cada punto temporal es un ahora y, tomado como mero punto temporal, tan indistinto del otro como el yo abstracto del objeto en que se supera y en el que, puesto que este objeto no es más que el yo vacío mismo, converge consigo.

Ahora bien, más precisamente, el yo efectivamente real mismo forma parte del tiempo, con el que, si abstraemos del contenido concreto de la consciencia y de la autoconsciencia, coincide en la medida en que no es nada más que este vacío movimiento de ponerse como otro y superar este cambio,

esto es, conservarse a sí mismo, al yo y sólo al yo como tal, en ello. El yo es en el tiempo, y el tiempo es el ser del sujeto mismo. Ahora bien, pues que el tiempo, y no la espacialidad como tal, es lo que constituye el elemento esencial en que el sonido adquiere existencia respecto a su validez musical y el tiempo del sonido es a la vez el del sujeto, ya sobre esta base penetra el sonido en el sí, lo capta según su más simple ser-ahí y pone en movimiento al yo mediante el movimiento temporal y su ritmo, mientras que la ulterior figuración de los sonidos, en cuanto expresión de sentimientos, todavía añade, además, un remate más determinado para el sujeto, por el cual es éste igualmente afectado y arrastrado.

Esto es lo que puede señalarse como fundamento esencial del poder elemental de la música.

β) Pero, ahora bien, para que la música ejerza su pleno efecto se requiere más que el sonar meramente abstracto en su movimiento temporal. El *segundo* aspecto que debe añadirse es un *contenido*, un sentimiento pleno de espíritu para el ánimo, y la expresión, el alma de este contenido en los sonidos.

No podemos por tanto albergar una opinión banal sobre la omnipotencia de la música como tal, de la que los autores antiguos, sacros y profanos, nos cuentan tantas historias fabulosas. Ya en los prodigios civilizadores de Orfeo los sonidos y el movimiento de éstos bastaban sin duda para las bestias salvajes, que mansamente se echaban en torno suyo, pero no para los hombres, que exigían el contenido de una doctrina superior. Tal, pues, como los himnos que con el nombre de Orfeo, si bien no en su forma originaria, nos han llegado contienen representaciones* mitológicas y de otra índole. De modo análogo son también famosos los cantos guerreros de Tirteo, con los que, según se cuenta, los

lacedemonios, inflamados a un entusiasmo irresistible tras largas batallas perdidas, consiguieron por fin la victoria contra los mesenios. También aquí lo principal era el contenido de las representaciones* que estas elegías suscitaban, aunque, sobre todo entre pueblos bárbaros y en tiempos de pasiones profundamente turbulentas, tampoco ha de negársele al aspecto musical su valor y su eficacia. Los pífanos de los *highlanders*[634] contribuían esencialmente a la inflamación del coraje, y la fuerza de la Marsellesa, del *Qa ira*, etc., en la Revolución Francesa es innegable. Pero el entusiasmo propiamente dicho encuentra su fundamento en la idea determinada, en el verdadero interés del espíritu de que está llena una nación y que la música puede elevar a un sentimiento momentáneamente más vivo, pues los sonidos, el ritmo, la melodía arrastran consigo al sujeto que se abandona a ello. Pero en la época actual no consideraremos a la música capaz de producir por sí misma ya una tal disposición de arrojo y de desprecio de la muerte. Hoy día, p. ej., en casi todos los ejércitos se tiene una buena música de regimiento que ocupa, divierte, impulsa a la marcha, enardece al ataque. Pero con esto no se supone batir al enemigo; el valor no se consigue con el mero sonar de clarines y tambores, y muchas trompetas deberían reunirse antes de que una fortaleza se desmoronase por su estruendo como las murallas de Jericó [635]. Ahora esto lo hacen el entusiasmo del pensamiento, los cañones, el genio del comandante, y no la música, que sólo puede valer como sostén de las potencias que ya han llenado y cautivado el ánimo.

γ) Un último aspecto en relación con el efecto subjetivo de los sonidos reside en el modo y manera en que la obra de arte musical, a diferencia de otras obras artísticas, llega a nosotros. En efecto, puesto que los sonidos no tienen para sí, como los edificios, las estatuas, los cuadros, una duradera subsistencia

objetiva, sino que desaparecen con su fugaz sucederse, debido ya a esta existencia meramente momentánea a la obra de arte musical precisa por una parte de una *reproducción* repetida sin cesar. Pero la necesidad de una tal vivificación renovada tiene todavía otro sentido más profundo. Pues, en la medida en que lo que la música toma como contenido con *el* fin de llevarse a manifestación no como figura externa y obra que está ahí objetivamente, sino como interioridad subjetiva, es lo interno subjetivo mismo, la exteriorización debe también resultar inmediatamente como comunicación de un *sujeto vivo* a la que éste transfiere toda su propia interioridad. Éste es sobre todo el caso en el canto de la voz humana, pero también relativamente ya en la música instrumental, que sólo puede alcanzar la ejecución a través de artistas ejecutantes y de su viva destreza, tanto espiritual como técnica.

Sólo esta subjetividad respecto a la realización efectiva de la obra de arte musical completa el significado de lo subjetivo en la música, lo cual sin embargo, según esta orientación, puede también aislarse en el extremo unilateral de que se haga del virtuosismo de la reproducción como tal el único centro y contenido del goce.

Respecto al carácter general de la música, me contentaré con estas observaciones.

2. Determinidad particular de los medios musicales de expresión

Tras haber considerado hasta aquí la música sólo según *el* aspecto de que debe configurar y animar el sonido en el resonar de la interioridad subjetiva, surge ahora la pregunta por la posibilidad y la necesidad de que los sonidos no sean

un mero grito natural del sentimiento, sino la expresión artística desarrollada del mismo. Pues el sentimiento como tal tiene un contenido, pero el sonido como mero sonido carece de contenido; sólo mediante un tratamiento artístico puede por tanto devenir susceptible de asumir en sí la expresión de una vida interna. Del modo más general puede establecerse sobre este punto lo siguiente.

Cada sonido es una existencia autónoma, en sí acabada, que sin embargo ni se articula y subjetivamente compendia en unidad viva como la figura animal o humana, ni, por otro lado, muestra en él mismo, como un miembro particular del organismo corpóreo o cualquier rasgo singular del cuerpo espiritual o animalmente animado, que sólo en el ensamblaje animado con los demás miembros y rasgos puede esta particularidad existir en general y alcanzar sentido, significado y expresión. Según el material exterior, un cuadro consiste ciertamente en trazos y colores singulares que también pueden ser ahí ya para sí; en cambio, la única materia propiamente dicha que de tales trazos y colores hace la obra de arte, las líneas, superficies, etc., de la figura, sólo como todo concreto tienen un sentido. El sonido *singular* por contra es para sí *más autónomo* y hasta cierto grado puede ser también animado por un sentimiento y recibir una determinada expresión.

Pero, a la inversa, puesto que el sonido no es un zumbar y resonar meramente indeterminados, sino que sólo por su *determinidad y* pureza tiene en éstos en general valor musical, por esta determinidad está inmediatamente, tanto según su resonar real como también según su duración temporal, en referencia a *otros* sonidos, más aún, sólo esta *relación* le confiere su determinidad efectivamente real propiamente dicha y con ésta la diferencia, la oposición frente a otros o la unidad con otros.

Dada la más relativa autonomía, esta referencia les resulta sin embargo a los sonidos algo *exterior*, de modo que las relaciones a que son llevados no pertenecen a los sonidos singulares mismos según *su concepto* del mismo modo que a los miembros del organismo animal y humano o bien a las formas de la naturaleza paisajista. La combinación de distintos sonidos en determinadas relaciones es por tanto algo, aunque no repugnante a la esencia del contenido, sí en cambio artificial y no dado ya en la naturaleza. Tal referencia procede en tal medida de un *tercero y* es sólo para un *tercero*, a saber, para quien la aprehende.

Debido a esta exterioridad de la relación, la determinidad de los sonidos y su combinación se basa en el *quantum*, en relaciones numéricas que en efecto están fundamentadas en la naturaleza del sonido mismo pero que son utilizadas por la música de un modo que sólo el arte mismo ha hallado y de las más múltiples maneras matizado.

Según este aspecto, la base de la música no la constituye la vitalidad en y para sí como unidad orgánica, sino la igualdad, la desigualdad, etc., en general la forma intelectiva tal como ésta es dominante en lo cuantitativo. Por tanto, si debe hablarse determinadamente de los sonidos musicales, las indicaciones han de hacerse sólo según relaciones numéricas tanto como según las arbitrarias sílabas con que entre nosotros suelen designarse los sonidos según estas relaciones.

En tal reductibilidad a meros *quanta* y su determinidad intelectiva, exterior, tiene la música su más primordial afinidad con la arquitectura, pues, como ésta, erige sus invenciones sobre la firme base y la armazón de proporciones que en y para sí no se despliegan en una libre articulación orgánica en la que junto a una de las determinidades estén al punto dadas las demás, ni se interesan en una unidad viva,

sino que sólo en los últimos desarrollos que de estas relaciones pueden derivar comienzan a devenir arte libre. Ahora bien, si en esta liberación la arquitectura no lleva más allá de una armonía de las formas y de la animación característica de una eurritmia secreta, la música, puesto que tiene como su contenido el más interno vivir y colear libre subjetivo, se abre en cambio a la oposición más profunda entre esta libre interioridad y esas relaciones cuantitativas fundamentales. Sin embargo, no puede quedarse en esta oposición, sino que tiene la difícil tarea de tanto asumirla en sí como de sobrepujarla, pues, mediante esas necesarias proporciones, les da a los libres movimientos del ánimo que ella expresa un fundamento y un terreno seguros sobre los que luego, no obstante, se mueve y desarrolla la vida interna en la libertad plena de contenido sólo por tal necesidad.

A este respecto hay en principio que distinguir en el sonido *dos* aspectos según los cuales ha éste de utilizarse conforme al arte: uno la base abstracta, el elemento universal, todavía no *físicamente* especificado, el *tiempo*, en cuyo dominio entra el sonido; luego el resonar mismo, la diferencia *real* entre los sonidos, tanto por el lado de la diversidad del material sensible que resuena, como por lo que a los sonidos mismos en su relación recíproca en cuanto singulares y en cuanto totalidad se refiere. A esto se añade luego, en tercer lugar, el *alma*, que vivifica los sonidos, los redondea en un todo libre y en su movimiento temporal y en su resonar real les da una expresión espiritual. Mediante estos aspectos llegamos a la siguiente secuencia de fases para la articulación más determinada.

En primer lugar, tenemos que ocuparnos de la duración y el movimiento meramente temporales que el arte no puede dejar al azar, sino que tiene que determinar según medidas fijas, diversificar mediante diferencias, y debe en estas

diferencias restaurar la unidad. Esto da la necesidad de *medida del tiempo, compás y ritmo*.

Pero, *en segundo lugar*, la música no tiene que ver solamente con el tiempo abstracto y las relaciones de mayor o menor duración, pausas, acentuaciones, etc., sino con el tiempo concreto de los sonidos determinados según su resonancia, los cuales no se distinguen por tanto entre sí sólo según su duración. Esta diferencia se basa por una parte en la cualidad específica del material sensible de cuyas vibraciones deriva el sonido, por otra en el número diferente de vibraciones con que los cuerpos resonantes oscilan a igual duración temporal. En tercer lugar, estas diferencias se evidencian como los aspectos esenciales de la relación de los sonidos en su concordancia, su oposición y mediación. Con una denominación general, esta parte podemos designarla como la teoría de la *armonía*.

En tercer lugar, por último, es a través de la *melodía* como sobre esta base del compás rítmicamente animado y de las diferencias y los movimientos armónicos el reino de los sonidos se integra en una expresión espiritualmente libre y nos conduce con ello a la siguiente última sección principal, que tiene que considerar a la música en su unión concreta con el contenido espiritual que debe expresarse en el compás, la armonía y la melodía.

a) Medida del tiempo, compás, ritmo

Ahora bien, por lo que *ante todo* respecta al aspecto puramente *temporal* del sonido musical, tenemos que hablar *en primer lugar* de la necesidad de que en la música sea lo dominante el tiempo en general; *en segundo lugar*, del compás como la medida del tiempo regulada de modo meramente

intelectivo; *en tercer lugar*, del ritmo, que comienza a vivificar esta regla abstracta en cuanto realza determinadas partes del compás, poniendo en cambio otras en segundo plano.

α) Las figuras de la escultura y la pintura están yuxtapuestas en el espacio y representan** esta extensión real en totalidad efectivamente real o aparente. Pero la música sólo puede producir sonidos en la medida en que hace vibrar en sí un cuerpo que se halla en el espacio y lo pone en movimiento oscilatorio. Estas oscilaciones sólo pertenecen al arte por *el* lado de que se suceden unas a otras, y así entra el material sensible en general en la música, en vez de con su forma espacial, sólo con la duración *temporal* de su movimiento. Ahora bien, ciertamente todo movimiento de un cuerpo siempre se da también en el espacio, de modo que la pintura y la escultura, aunque según la realidad efectiva sus figuras estén en quietud, tienen no obstante el derecho a representar** la apariencia de movimiento; sin embargo, por lo que a esta espacialidad se refiere, la música no adopta el movimiento, y no le queda por tanto para la configuración más que el tiempo en que se produce la oscilación del cuerpo.

αα) Pero, según lo que ya antes hemos visto, el tiempo no es, como el espacio, el positivo subsistir-yuxtapuesto, sino, por el contrario, la exterioridad *negativa*: en cuanto exterioridad recíproca superada, lo puntual, y, en cuanto actividad negativa, la superación de *este* punto temporal en otro, el cual igualmente se supera, deviene otro, etc., etc. En la sucesión de estos puntos temporales cada sonido singular puede ora fijarse para sí como un uno, ora ponerse en conexión cuantitativa con otros, con lo cual el tiempo deviene *contable*. Pero, a la inversa, puesto que el tiempo es el ininterrumpido nacer y perecer de tales puntos temporales, que, tomados como meros puntos temporales, no tienen entre sí ninguna diferencia en esta abstracción no particularizada,

el tiempo se evidencia en tal medida como la corriente uniforme y la duración en sí indiferenciada.

ββ) Sin embargo, la música no puede dejar al tiempo en esta indeterminidad, sino que debe por el contrario determinarlo más precisamente, darle una medida y ordenar su fluencia según la regla de una tal medida. Mediante este tratamiento según reglas se introduce la *medida del tiempo* en los sonidos. Surge entonces al punto la pregunta de por qué en general la música ha, pues, menester, tal medida. La necesidad de magnitudes temporales determinadas puede desarrollarse a partir del hecho de que el tiempo está en la más estrecha conexión con el sí simple, que percibe y debe percibir en los sonidos su interior, pues el tiempo tiene en sí, en cuanto exterioridad, el mismo principio que se activa en el yo como la base abstracta de todo lo interior y espiritual. Ahora bien, si es el sí simple lo que en la música debe devenir objetivo como interno, también el elemento general de esta objetividad debe ser tratado ya conforme al principio de esa interioridad. Sin embargo, el yo no es el subsistir indeterminado y la duración inconsistente, sino que sólo deviene sí mismo como recogimiento y retorno a sí. Doblega la superación de sí, por la que deviene objeto, en el ser-para-sí, y sólo por esta referencia a sí es sentimiento de sí, autoconsciencia, etc. Pero este recogimiento implica esencialmente una *irrupción* de la mutación meramente indeterminada con la cual teníamos en principio ante nosotros el tiempo, pues el nacer y el perecer, el desaparecer y el renovarse de los puntos temporales no eran nada más que un trascender enteramente formal cada ahora en otro ahora de igual índole y, por tanto, sólo un ininterrumpido moverse hacia adelante. Frente a este vacío progresar, el sí es lo-que-es-*consigo-mismo* cuyo recogimiento en sí interrumpe la sucesión carente de determinidad de los puntos temporales,

hace incisos en la continuidad abstracta y libera al yo, que en esta discreción de sí mismo se recuerda y en ella se reencuentra, del mero salir-fuera-de-sí y mutar.

γγ) La duración de un sonido conforme a este principio no procede a lo indeterminado, sino que con su inicio y final, que con ello devienen un inicio y cese determinados, supera la serie para sí no diferenciada de los momentos temporales. Pero, ahora bien, si muchos sonidos se suceden y cada uno adquiere para sí una duración distinta de los otros, esa primera determinidad *vacía* no es a la inversa de nuevo sustituida tampoco más que por la *multiplicidad arbitraria* y por tanto igualmente indeterminada de cantidades particulares. Este vagar sin regla contradice la unidad del yo tanto como el movimiento progresivo abstracto, y en esa heterogénea determinidad de la duración temporal sólo puede reencontrarse y satisfacerse en la medida en que *quanta* singulares son llevados a *una* unidad que, puesto que subsume bajo sí *particularidades*, debe ser ella misma una *unidad determinada*, pero que, en cuanto mera identidad en lo exterior, sólo puede resultar en principio de índole exterior.

β) Esto nos conduce a la ulterior regulación que deriva del *compás*.

αα) Lo primero que aquí ha de considerarse consiste en el hecho de que, como ya se ha dicho, diversas partes temporales son ensambladas en una unidad en la que el yo hace para sí su identidad consigo. Ahora bien, puesto que aquí el yo sólo ofrece ante todo la base como sí *abstracto*, esta igualdad consigo no puede tampoco evidenciarse eficiente, respecto al progreso continuo del tiempo y de sus sonidos, más que como una igualdad ella misma abstracta, esto es, como la *repetición uniforme* de la misma unidad temporal. Consecuentemente con este principio, según su determinidad

simple el compás no consiste más que en fijar una determinada unidad temporal como medida y regla tanto para la interrupción marcada de la sucesión temporal hasta entonces indiferenciada como también para la duración igualmente arbitraria de sonidos singulares, que ahora son compendiados en una unidad determinada, y en hacer que esta medida del tiempo se renueve constantemente en abstracta uniformidad. El compás tiene a este respecto la misma tarea que la regularidad en la arquitectura cuando ésta, p. ej., yuxtapone columnas de igual altura y espesor a distancias iguales o regula según el principio de la igualdad una serie de ventanas de determinado tamaño. También aquí se da una determinidad fija y la repetición enteramente uniforme de la misma. En esta uniformidad se reencuentra la autoconsciencia a sí misma como unidad, en la medida en que ora reconoce su propia igualdad como ordenamiento de la multiplicidad arbitraria, ora recuerda, en la recurrencia de la misma unidad, que ésta ya era ahí y precisamente con su recurrencia se muestra como regla dominante. Pero la satisfacción que en este reencontrarse a sí mismo obtiene del compás el yo es tanto más completa cuanto que la unidad y la uniformidad no se avienen ni al tiempo ni a los sonidos como tales, sino que son algo que sólo pertenece al yo y que éste introduce en el tiempo para su autosatisfacción. Pues en lo natural no se encuentra esta identidad abstracta. Ni siquiera los cuerpos celestes mantienen en su movimiento un compás uniforme, sino que aceleran o retardan su curso, de modo que a igual tiempo no recorren espacios iguales. Análogamente ocurre con la caída de los cuerpos, con el movimiento del proyectil, etc., y aún menos reduce el animal su carrera, salto, apresamiento, etc., a la recurrencia exacta de una determinada medida del tiempo. El compás procede a este respecto mucho más únicamente del espíritu que las

determinidades regulares de tamaño de la arquitectura, para las que antes bien pueden descubrirse analogías en la naturaleza.

ββ) Pero, ahora bien, si en la pluralidad de los sonidos y su duración temporal, puesto que siempre percibe la misma identidad que él mismo es y de él emana, el yo debe retornar a sí a través del compás, de esto, para que la unidad determinada sea sentida como regla, forma asimismo parte el estar-dado de lo *carente de regla* y *no uniforme*. Pero sólo por el hecho de que la determinidad de la medida vence y ordena lo arbitrariamente desigual, se evidencia ésta como unidad y regla de la multiplicidad contingente. Por eso debe acoger en sí misma a ésta y hacer que la uniformidad aparezca en lo *no uniforme*. Esto es lo único que le da al compás su propia determinidad en sí misma y con ello también frente a otras medidas del tiempo que puedan repetirse acompasadamente.

γγ) Ahora bien, según esto, la pluralidad que se integra en un compás tiene su *norma* determinada, según la cual se subdivide y ordena, de donde surgen pues, *en tercer lugar*, las distintas *clases de compás*. Lo primero que a este respecto puede indicarse es la subdivisión del compás en sí mismo según el número *par* o *impar* de las partes iguales repetidas. De la primera clase son, p. ej., el compás de dos por cuatro y el de cuatro por cuatro. Aquí el número par se muestra como dominante. De otra clase es en cambio el compás de tres por cuatro, en el que las partes, entre sí por cierto iguales, forman sin embargo una unidad en número impar. Ambas determinaciones se encuentran, p. ej., unificadas en el compás de seis por ocho, que numéricamente parece ser ciertamente igual al compás de tres por cuatro, pero que en realidad se divide, no en tres, sino en dos partes, de las que, no obstante, tanto una como la otra toman como principio, respecto a su más precisa subdivisión, el tres en cuanto el número impar.

Tal especificación constituye la regla siempre repetida de cada clase particular de compás. Pero, ahora bien, por mucho que el compás determinado tenga que gobernar la *multiplicidad* de la duración temporal y sus fracciones más o menos largas, su dominio no puede extenderse tanto que someta esto múltiple de modo enteramente abstracto, que por tanto en el compás de cuatro por cuatro, p. ej., sólo puedan caber cuatro negras enteramente iguales, en el compás de tres por cuatro sólo tres, en el de seis por ocho seis, etc., sino que la regularidad se limita al hecho de que en el compás de cuatro por cuatro, p. ej., la suma de las notas singulares contiene sólo cuatro cuartos iguales, que por lo demás no sólo se fraccionan sin embargo en octavos y dieciseisavos, sino que, a la inversa, pueden igualmente contraerse y son también susceptibles de otras grandes variaciones.

γ) Sin embargo, cuanto más avanza esta rica mutación, tanto más necesario es que las fracciones esenciales del compás se hagan valer en la misma y sean también efectivamente marcadas como la regla que primordialmente ha de destacar. Esto sucede por medio del *ritmo*, único que le aporta a la medida del tiempo y al compás la vivificación propiamente dicha. También respecto a esta vitalización pueden distinguirse diversos aspectos.

αα) Lo primero es el *acento*, que se pone más o menos audiblemente en determinadas partes del compás, mientras que otras sin embargo discurren sin acento. Ahora bien, mediante tales elevación y atenuación ellas mismas a su vez diversas obtiene cada clase singular de compás su ritmo particular, que está en exacta conexión con el modo determinado de subdivisión de esta clase. El compás de cuatro por cuatro, p. ej., en el que lo decisivo es el número par, tiene dos arsis: una en el primer tiempo, y otra, más débil sin embargo, en el tercero. Estas partes, debido a su más fuerte

acentuación, se llaman las partes *fuertes* del compás, las otras en cambio las *débiles*. En el compás de tres por cuatro el acento recae únicamente en el primer cuarto, en el compás de seis por ocho en cambio en el primero y en el cuarto octavos, de modo que aquí el doble acento resalta la exacta división en dos mitades.

ββ) Ahora bien, si la música es acompañante, su ritmo entra con el de la *poesía* en una relación esencial. Del modo más general, sobre ello sólo quiero hacer la observación de que los acentos del compás no deben repugnar directamente a los del metro. Por consiguiente, cuando, p. ej., una sílaba no acentuada según el ritmo del verso se halla en una parte fuerte del compás, pero el arsis o la cesura en una parte débil del compás, se produce una contradicción falsa entre el ritmo de la poesía y de la música que es mejor evitar. Lo mismo vale para las sílabas largas y breves; también deben éstas en general concordar de tal modo con la duración temporal de los sonidos que sílabas largas caigan en notas largas, breves en breves, aunque esta congruencia no ha de llevarse hasta la exactitud extrema, pues a la música puede con frecuencia concedérsele un margen mayor para la duración de las largas tanto como para la partición más variada de las mismas.

γγ) Ahora bien, de la abstracción y de la estricta recurrencia regular del ritmo del compás ha de distinguirse *en tercer lugar*, para observar esto en seguida de antemano, el más animado *ritmo de la melodía*. La música tiene aquí una libertad análoga e incluso mayor todavía que la poesía. Sabido es que en la poesía el comienzo y el final de las *palabras* no necesitan coincidir con el comienzo y el final de los pies del verso, sino que esta coincidencia sin excepción da lugar a un verso cojo, sin cesuras. Igualmente, tampoco el comienzo y el final de las frases o de los períodos deben ser a todo trance el comienzo y la conclusión de un verso; por el contrario, un

período termina mejor al principio o también en medio y hacia los últimos pies del verso, y luego comienza uno nuevo, que conduce del primer verso al siguiente. Análogamente sucede con la música respecto al compás y al ritmo. La melodía y sus diversos períodos no necesitan comenzar estrictamente con el inicio de un compás y concluir con el final de otro, y pueden en general emanciparse tanto que el arsis principal de la melodía caiga en *la* parte de un compás a la que respecto a su ritmo habitual no corresponda una tal elevación, mientras que, a la inversa, un sonido que en el curso natural de la melodía no debería recibir ningún énfasis marcado puede caer en la parte fuerte de un compás que exija un arsis, de modo por tanto que un sonido tal, respecto al ritmo del compás, opera diversamente de la validez que este sonido pueda para sí pretender en la melodía. El contraste entre el compás y la melodía en el ritmo aparece del modo más agudo en las llamadas síncopas.

Si, por otra parte, la melodía se atiene en sus ritmos y partes exactamente al ritmo del compás, fácilmente suena monótona, pobre y carente de inventiva. Lo que a este respecto puede exigirse, para decirlo brevemente, es la libertad de la pedantería del metro y de la barbarie de un ritmo uniforme. Pues la falta de un movimiento más libre, la negligencia y la dejadez llevan fácilmente a lo triste y melancólico, y así varias de nuestras melodías populares tienen también algo de lúgubre, penoso y lánguido, en la medida en que el alma sólo tiene ante sí como elemento de su expresión un proceso más monótono y por medio suyo es conducida a depositar en ello ahora también los quejumbrosos sentimientos de un corazón desgarrado. Los idiomas meridionales en cambio, particularmente el italiano, dejan abierto un rico campo para un ritmo y una efusión de la melodía de múltiples modos más movidos. Esto implica ya

una diferencia esencial entre la música alemana y la italiana. El uniforme, escueto escandir yámbico recurrente en tantas canciones alemanas mata el libre, gozoso manar de la melodía y aleja un encumbramiento [636] y una peripecia [637] ulteriores. En los últimos tiempos, Reichardt [638] y otros parecen haber llevado una nueva vida rítmica a la composición de canciones precisamente por el hecho de que abandonan esta cantinela yámbica, aunque ésta todavía predomina en alguna de sus canciones. Pero la influencia del ritmo yámbico no sólo se encuentra en las canciones, sino también en muchas de nuestras piezas musicales supremas. Incluso en el *Mesías* de Hándel, en muchas arias y coros la composición no sólo sigue con verdad declamatoria el sentido de las palabras, sino también la cadencia del ritmo yámbico, ora en la mera diferencia entre largas y breves, ora en el hecho de que la larga yámbica alcanza un tono más elevado que la sílaba breve en el metro. Este carácter es sin duda uno de los factores[639] por los que nosotros los alemanes nos encontramos tan a gusto con la música de Hándel, aparte de las demás excelencias, por su mayestático estro, su impetuoso movimiento, su abundancia de sentimientos tan religiosamente profundos como idílicamente simples. Este ingrediente rítmico de la melodía está mucho más próximo a nuestro oído que al de los italianos, quienes pueden encontrar en ello algo no libre, extraño y heterogéneo para su oído.

b) La armonía

Ahora bien, la otra vertiente, únicamente por la cual alcanza la base abstracta del compás y del ritmo su cumplimiento y por tanto la posibilidad de devenir música concreta propiamente hablando, es el reino de los sonidos en

cuanto *sonidos*. Esta esfera más esencial de la música comprende las leyes de la *armonía*. Surge aquí un nuevo elemento, pues con su oscilación un cuerpo no sólo abandona[640] para el arte la representabilidad** de su forma *espacial* y se moviliza para el desarrollo de su figura por así decir *temporal*, sino que según su particular contextura física tanto como según su diversa longitud o cortedad y el número de oscilaciones a las que llega en un tiempo determinado, *suena* también de modo distinto y debe en este respecto ser por tanto aprehendido y artísticamente configurado por el arte.

Por lo que a este segundo elemento se refiere, tenemos que subrayar más determinadamente tres puntos principales, a saber.

I,o primero que se ofrece a nuestra consideración es la diferencia entre los *instrumentos* particulares cuya invención y apresto ha necesitado la música para producir una totalidad que ya respecto del sonido sensible, independientemente de toda la diversidad de la relación recíproca de altura y gravedad, constituye un espectro de sonidos diferentes.

Pero, *en segundo lugar*, el sonido musical, aparte de la diversidad de instrumentos y de la voz humana, es en sí mismo una totalidad articulada de diferentes sonidos, series de sonidos y tonalidades[641] que en principio se basan en relaciones cuantitativas y, en la determinación de estas relaciones, son los sonidos que cada instrumentos y la voz humana, según su resonancia específica, tienen la tarea de producir con mayor o menor perfección.

En tercer lugar, la música no consiste ni en intervalos singulares ni en meras series abstractas y tonalidades divergentes, sino que es una consonancia, oposición y mediación concretas de sonidos que hacen necesarios por

tanto un progreso y una transición entre ellos. Esta combinación y mutación no se basa en una mera contingencia y arbitrio, sino que está sometida a determinadas leyes en las que tiene su base necesaria todo lo verdaderamente musical.

Pero, ahora bien, si pasamos a la consideración más determinada de estos puntos de vista, debo, como ya antes indiqué, limitarme aquí particularmente a las más generales observaciones.

α) La escultura y la pintura encuentran más o menos su material sensible, la madera, la piedra, el metal, etc., colores, etc., previos, o bien sólo en grado menor tienen necesidad de prepararlos para hacer que se acoplen al uso artístico.

αα) Pero la música, que en general se mueve en un elemento sólo hecho por y para el arte, debe pasar por una preparación significativamente más dificultosa antes de llegar a la producción de los sonidos. Aparte de la mezcla de los metales para la fundición, el preparado de los colores con jugos vegetales, aceites y otras cosas por el estilo, la mezcla para nuevos matices, etc., la escultura y la pintura no precisan de invenciones más ricas. A excepción de la voz humana, dada inmediatamente por la naturaleza, la música debe por el contrario procurarse sin excepción ella misma sus medios ejecutantes para el sonar efectivamente real, antes de que pueda en general siquiera existir.

ββ) Ahora bien, por lo que respecta a estos medios como tales, ya más arriba hemos considerado la resonancia de *tal* modo que es una vibración de la subsistencia espacial, la primera animación interna que se hace valer frente a la mera exterioridad recíproca sensible y que, mediante negación de la espacialidad real, surge como unidad ideal de todas las propiedades físicas de peso específico, clase de coherencia de

un cuerpo. Si preguntamos además por la contextura cualitativa de ese material que aquí se hace resonar, éste, tanto según su naturaleza física como en su construcción artística, es sumamente múltiple: bien una columna de aire rectilínea o curva limitada por un canal fijo de madera o de metal, bien una cuerda de tripa o de metal rectilíneamente tensada, bien una tensa superficie de pergamino o una campana de vidrio o de metal. A este respecto pueden advertirse las siguientes diferencias capitales.

En primer lugar, es la dirección *lineal* la que constituye lo dominante y produce los instrumentos justamente utilizables de modo propiamente hablando musical, sea que el principio capital lo ofrezca una columna de aire sin cohesión, como en los instrumentos de viento, o una columna material que debe ser estirada rígidamente pero conservar elasticidad suficiente para poder todavía oscilar, como en los instrumentos de cuerda.

Lo *segundo* en cambio es lo dotado de superficie, que, sin embargo, sólo da instrumentos subordinados, como el *timbal*, la *campana*, la *armónica*. Pues entre la interioridad que se percibe y ese sonar lineal hay una secreta simpatía, a la que en consecuencia la subjetividad en sí simple exige la vibración resonante de la simple longitud en vez de la de superficies planas o redondas. Pues lo interior es, en cuanto sujeto, este punto espiritual que en el sonar se percibe como su *enajenación*. Pero el primer superarse y enajenarse del punto no es la superficie, sino la dirección lineal simple. A este respecto, superficies planas o redondas no son adecuadas para la necesidad y la fuerza de la percepción.

En el *timbal* es la piel tensada sobre un caldero la que, percutida en *un* punto, hace vibrar toda la superficie con un ruido sordo que ha ciertamente de afinar, pero que en sí

mismo, como todo el instrumento, no ha de llevar ni a una determinidad más aguda ni a una gran multilateralidad. Lo opuesto lo hallamos en la *armónica* y sus campanitas de vidrio templado. Aquí es la intensidad concentrada, que no sale, la que es de índole tan penetrante que muchas personas, al oírla, no tardan en sentir un dolor de cabeza nervioso. Este instrumento además, pese a su eficacia específica, no ha podido obtener una complacencia duradera y difícilmente puede también asociarse con otros instrumentos, por cuanto se adapta demasiado poco a ellos. En la *campana* se dan la misma falta de sonidos distintos y la misma percusión puntual que en el timbal, pero la campana no es tan sorda como éste, sino que resuena libremente, aunque su retumbante zumbido es más bien sólo, por así decir, un eco de un único golpe puntual.

Como el instrumento más libre y, según su sonido, más completo podemos *en tercer lugar* designar la voz humana, que en sí aúna el carácter de los instrumentos de viento y de cuerda, pues aquí en parte lo que vibra es una columna de aire, en parte, por medio de los músculos, sigue también el principio de una cuerda tensamente estirada. Como ya vimos a propósito del color de la piel humana, que éste contiene como unidad ideal los restantes colores y es por tanto el color en sí más perfecto, así también la voz humana contiene la totalidad ideal del resonar, que en los demás instrumentos sólo se despliega en sus diferencias particulares. Por eso es el sonido perfecto y se mezcla por tanto también con los otros instrumentos del modo más dúctil y hermoso. La voz humana puede al mismo tiempo percibirse como el sonido del alma mismo, como la resonancia que lo interno tiene según su naturaleza como expresión-de lo interno y rige inmediatamente esta exteriorización. En los demás instrumentos por el contrario se pone en oscilación un

cuerpo indiferente al alma y al sentimiento de ésta y, según su contextura, alejado de ella, pero en el canto es su propio cuerpo desde donde el alma resuena. Ahora bien, así también se despliega —como el ánimo subjetivo y el sentimiento mismo— la voz humana en una gran multiplicidad de la particularidad, que tiene entonces como base, por lo que a las diferencias más generales se refiere, relaciones naturales nacionales y de otra índole. Así, p. ej., los italianos son un pueblo de cantantes entre los que con suma frecuencia se hallan las voces más bellas. Un aspecto capital de esta belleza es primeramente lo material del sonido en cuanto sonido, el metal puro, que no debe ni encumbrarse hasta el mero agudo y la fragilidad cristalina ni resultar sordo o hueco, pero al mismo tiempo, sin proceder al trémolo del sonido, conserva todavía en este resonar por así decir compactamente mantenido una vida y una vibración del resonar internas. Por eso debe, pues, la voz ser ante todo pura, esto es, junto al sonido en sí perfecto no debe hacerse valer ninguna otra estridencia.

γγ) Ahora bien, esta totalidad de instrumentos la música puede singularizarla o utilizarla en concordancia plena. Sólo en tiempos recientes se ha desarrollado particularmente en este último respecto el arte. Grande es la dificultad de tal combinación conforme al arte, pues cada instrumento tiene su carácter peculiar, el cual no se adapta inmediatamente a la particularidad de otro instrumento, de modo que, tanto respecto a la consonancia de muchos instrumentos de distintos géneros como también al realce eficaz de cualquier índole particular, de los instrumentos de viento o de cuerda, p. ej., o para el súbito estallido de toques de trompeta y para la sucesión alternante de los sonidos destacados del conjunto coral, son necesarios gran conocimiento, perspicacia, experiencia y dotes inventivas para que en tales diferencias,

mutaciones, oposiciones, transiciones y mediaciones no se eche tampoco de menos un sentido interno, un alma y un sentimiento. Así, p. ej., en las sinfonías de Mozart, quien fue también un gran maestro de la instrumentación y su multiplicidad plena de sentido, tan viva como clara, la alternancia de los instrumentos particulares se me ha antojado con frecuencia como una concertación dramática, como una especie de diálogo, en el que ora el carácter de una clase de instrumentos prosigue hasta el punto en que se indica y prepara el carácter de los otros, ora uno le da una réplica al otro o bien añade lo que no le está permitido expresar adecuadamente al sonido del anterior, de manera que con ello nace del modo más encantador un coloquio del sonar y el resonar, de comienzo, prosecución y remate.

β) El *segundo* elemento del que ha de hacerse todavía mención no se refiere ya a la cualidad física del resonar, sino a la determinidad del sonido en sí mismo y a la relación con otros sonidos. Esta relación objetiva, por medio de la cual el sonar se despliega primero en un círculo de sonidos que permanecen tanto en sí, en cuanto singulares, firmemente determinados, como también en esencial referencia recíproca, constituye el elemento propiamente hablando *armónico* de la música y estriba, según su aspecto en principio él mismo a su vez físico, en *diferencias cuantitativas* y proporciones numéricas. Ahora bien, más precisamente, por lo que a este sistema armónico respecta, en la fase actual son de importancia los siguientes puntos:

en primer lugar, los sonidos *singulares* en su determinada relación de medida y en la referencia de ésta a otros sonidos: la teoría de los *intervalos* singulares;

en segundo lugar, la serie combinada de los sonidos en su más simple sucesión, en la que un sonido remite

inmediatamente a otro: la *escala*;

en tercer lugar, la diversidad de estas escalas, que, en la medida en que cada una parte de otro sonido como su sonido fundamental, devienen *tonalidades* particulares, distintas de las demás, así como la totalidad de estas tonalidades.

αα) Los sonidos singulares reciben no sólo su resonancia, sino también la determinidad más precisamente conclusa de ésta, de un cuerpo oscilante. Ahora bien, para poder llegar a esta determinidad, la clase de oscilación misma no debe ser contingente ni arbitraria, sino firmemente determinada en sí. Pues la columna de aire o la cuerda, superficie, etc., tensadas que resuenan tienen una longitud y extensión en general; ahora bien, si se toma, p. ej., una cuerda y se la fija a dos puntos y se pone en oscilación la parte tensada entre ambos, lo que ante todo interesa es el grosor y la tensión. Si éstos son enteramente iguales en dos cuerdas, entonces se trata primordialmente, según una observación que Pitágoras fue el primero en hacer, de la longitud, pues las mismas cuerdas de diversa longitud dan en el mismo período de tiempo un número distinto de vibraciones. Ahora bien, la diferencia de este número con otro y la relación con otro número constituyen la base para la diferencia y la relación entre los sonidos particulares por lo que a su altura y gravedad se refiere.

Pero, ahora bien, si oímos tales sonidos, la sensación de esta percepción es algo enteramente distinto de tan áridas relaciones numéricas; nada necesitamos saber de números y proporciones aritméticas, y aunque vemos oscilar la cuerda, por una parte esta vibración desaparece sin que podamos fijarla en números, por otra en absoluto necesitamos mirar el cuerpo resonante para recibir la impresión de su sonido. Por eso la conexión del sonido con estas relaciones numéricas no

sólo puede parecer en principio increíble, sino que puede incluso producir la apariencia de que la audición y la comprensión interna de las armonías se ven incluso degradadas por la reducción a lo meramente cuantitativo. Sin embargo, la base para la determinidad de los sonidos es y sigue siendo la relación numérica de las oscilaciones en el mismo período de tiempo. Pues el hecho de que nuestra sensación auditiva sea en sí simple no suministra ningún fundamento para una objeción sólida. También lo que da una impresión simple puede ser, en sí, según su concepto como según su existencia, algo en sí múltiple y que esté en referencia esencial a otro. Si vemos, p. ej., el azul o el amarillo, el verde o el rojo en la pureza específica de estos colores, éstos tienen igualmente la apariencia de una determinidad de todo punto simple, mientras que el violeta resulta fácilmente de una mezcla del azul y el rojo. Esto no obstante, tampoco el azul puro es nada simple, sino una determinada relación de interpenetración de lo claro y lo oscuro. Sentimientos religiosos, el sentido de lo justo en este o aquel caso aparecen como igualmente simples, y sin embargo todo lo religioso, toda relación jurídica contienen una multiplicidad de determinaciones particulares cuya unidad produce esta sensación simple. Ahora bien, del mismo modo también el sonido, por más que lo oigamos y sintamos como algo en sí del todo simple, estriba en una multiplicidad que, puesto que el sonido nace de la vibración del cuerpo y entra por tanto en el *tiempo* con sus oscilaciones, ha de derivarse de la determinidad de esta vibración temporal, esto es, del *número determinado* de oscilaciones en un tiempo determinado. Para precisar tal derivación sólo quiero llamar la atención sobre lo siguiente.

Los sonidos inmediatamente *concordantes*, en cuya resonancia la diversidad no es perceptible como oposición,

son aquellos en los que la relación numérica de sus oscilaciones resulta de índole *muy simple*, mientras que los de suyo no concordantes tienen en sí proporciones *más complicadas*. De la primera clase son, p. ej., las octavas. En efecto, si se templa una cuerda cuyas determinadas oscilaciones dan el sonido fundamental, y se la parte, en esta segunda mitad, comparada con la primera, se produce el mismo número de oscilaciones en el mismo tiempo. Igualmente, *tres* oscilaciones corresponden en la *quinta* a *dos* de la nota fundamental; en la *tercera, cinco* a las *cuatro* de la nota fundamental. Otra cosa ocurre en cambio con la segunda y la séptima, donde *ocho* oscilaciones de la nota fundamental corresponden a *nueve* y a *quince*.

ββ) Ahora bien, puesto que, como ya vimos, estas relaciones no pueden elegirse al azar, sino que deben contener una necesidad interna tanto respecto a sus aspectos particulares como a su totalidad, los intervalos singulares que según tales relaciones numéricas pueden determinarse no se quedan en su indiferencia recíproca, sino que tienen que integrarse como una totalidad. Pero, ahora bien, el primer todo sonoro que de aquí nace no es todavía una consonancia *concreta* de distintos sonidos, sino una sucesión enteramente abstracta de un sistema, una sucesión de sonidos según su más simple relación recíproca y la posición dentro de su totalidad. Esto da la serie simple de las notas, la *escala*. La determinación fundamental de ésta es la *tónica*, que se repite en su octava y despliega los restantes seis sonidos dentro de este doble límite, que, dado que la nota fundamental concuerda inmediatamente consigo en su octava, retorna a sí mismo. Las demás notas de la escala afinan con la nota fundamental en parte ellas mismas inmediatamente, como la tercera y la quinta, o bien tienen frente a ella una diversidad más esencial de sonido, como la segunda y la séptima, y se

ordenan en una sucesión específica cuya determinidad no quiero sin embargo examinar aquí más prolijamente.

γγ) De esta escala surgen, *en tercer lugar*, las *tonalidades*. Cada nota de la escala puede en efecto ser ella misma convertida a su vez en nota fundamental de una nueva, particular serie de sonidos que se ordena según la misma ley que la primera. Con el desarrollo de la escala en una mayor riqueza de sonidos se ha incrementado también por tanto el número de tonalidades; tal, p. ej., como la música moderna se mueve en tonalidades más variadas que la música de los antiguos. Ahora bien, puesto que, más aún, las diferentes notas de la escala en general, como vimos, están en la relación de una más inmediata afinación entre sí o de una divergencia y diferencia recíprocas más esenciales, también las series que de estas notas surjan como notas fundamentales o bien mostrarán una relación más precisa de afinidad y por tanto permitirán inmediatamente un tránsito de una a otra, o bien impedirán, debido a su extrañeza, una progresión no mediada. Pero además las tonalidades se disgregan en la diferencia entre la dureza y la morbidez, la tonalidad mayor y menor, y tienen finalmente, debido a la nota fundamental de la que parten, un carácter determinado que a su vez corresponde por su parte a un modo particular de sentimiento, lamento, alegría, tristeza, incitación estimulante, etc. En este sentido ya los antiguos se ocuparon mucho de la diferencia entre las tonalidades y las desarrollaron en un uso múltiple.

γ) El *tercer* punto capital, con cuya consideración podemos concluir nuestras breves indicaciones sobre la teoría de la armonía, concierne a la consonancia de las notas mismas, el *sistema de los acordes*.

αα) Hemos ciertamente visto hasta aquí que los intervalos

forman un todo; pero esta totalidad se desplegaba en primer lugar en las escalas y las tonalidades sólo en meras series en cuya sucesión cada nota surgía[642] para sí singularizadamente. Por eso el sonido resultaba todavía abstracto, pues nunca se patentizaba[643] sino una determinidad particular. Pero, en la medida en que de hecho las notas sólo son lo que son por su relación recíproca, el sonido deberá adquirir existencia también en cuanto este sonido concreto mismo, esto es, distintas notas tienen que integrarse en uno y el mismo sonido. Esta resonancia de unas con otras en la que sin embargo no importa esencialmente el número de notas que se aúnan, de modo que ya dos pueden formar una tal unidad, constituye el concepto de *acorde*. Ahora bien, si ya las notas singulares no pueden en su determinidad quedar abandonadas al acaso y al arbitrio, sino que deben ser reguladas por una conformidad interna a ley y ordenadas en su sucesión, la misma conformidad a ley tendrá también que aducirse para los acordes, a fin de determinar qué clase de combinaciones han de admitirse para el uso musical, cuáles por el contrario excluirse del mismo. Sólo estas leyes dan en el sentido literal la teoría de la armonía, según la cual también los acordes se despliegan a su vez en un sistema en sí mismo necesario.

ββ) Ahora bien, en este sistema los acordes llegan a la *particularidad* y la diferenciación recíproca, pues son siempre notas *determinadas* las que consuenan. Tenemos por tanto que vérnoslas en principio con una totalidad de acordes *particulares*. Por lo que a la subdivisión más general de ésta respecta, de nuevo se hacen aquí valer las determinaciones más precisas de que ya de pasada me he ocupado a propósito de los intervalos, las escalas y las tonalidades, a saber.

Una *primera* clase de acordes son aquellos en que

concurren notas que afinan inmediatamente entre sí. No se patentiza por tanto en este sonido ninguna oposición, ninguna contradicción, y permanece imperturbada la plena consonancia. Éste es el caso en los llamados acordes *consonantes*, cuya base la ofrece el *trítono*. Sabido es que éste consta de la nota fundamental, de la tercera o mediante y de la quinta o dominante. En esto se expresa el concepto de armonía en su forma más simple, más aún, la naturaleza del concepto en general. Pues tenemos ante nosotros una totalidad de diferentes notas que muestran esta diferencia tanto como unidad imperturbada; es una identidad inmediata que no carece sin embargo de particularización y mediación, mientras que al mismo tiempo la mediación no se queda en la autonomía de las diferentes notas ni puede contentarse con el mero de acá para allá de una relación relativa, sino que lleva efectivamente a cabo la unión y retorna por tanto a la inmediatez en sí.

Pero, *en segundo lugar*, lo que todavía les falta a las diversas clases de trítonos, de las que aquí no puedo ocuparme con más precisión, es el surgimiento efectivamente real de una contraposición más profunda. Pero, ahora bien, ya antes hemos visto que la escala, aparte de aquellas notas que afinan entre sí sin oposición, contiene también otras que superan esta concordancia. Una tal nota son la séptima menor y mayor. Puesto que éstas forman igualmente parte de la totalidad de las notas, deberán también incluirse en el trítono. Pero si esto sucede, se destruye esa inmediata unidad y consonancia, en cuanto se añade una nota de resonancia esencialmente diversa a través de la cual surge verdaderamente por vez primera una *diferencia determinada*, y ciertamente como oposición. La profundidad propiamente dicha del sonido la constituye el hecho de que éste proceda a oposiciones esenciales y no tema la agudeza y el

desgarramiento de las mismas. Pues el verdadero concepto es ciertamente unidad en sí; pero no sólo unidad inmediata, sino esencialmente en sí escindida, desintegrada en oposiciones. Así, p. ej., en mi Lógica he desarrollado ciertamente el concepto como subjetividad, pero esta subjetividad, en cuanto translúcida unidad ideal, se supera en lo opuesto a ella, en la objetividad; más aún, ésta, en cuanto lo meramente ideal mismo, no es más que una unilateralidad y particularidad que se mantiene frente a otro, algo opuesto, la objetividad, y sólo es verdadera subjetividad cuando entra en esta oposición y la sobrepuja y disuelve. Así, en el mundo efectivamente real están también las naturalezas superiores, a las que les es dado el poder de soportar y sobrepujar el dolor de la oposición en sí[644]. Ahora bien, si la música debe expresar de modo conforme al arte tanto el significado interno como también el sentimiento subjetivo del más profundo contenido, del religioso, p. ej., y ciertamente del cristiano-religioso, en el que un aspecto capital lo forman los abismos del dolor, en su ámbito sonoro debe poseer medios que sean capaces de describir la lucha de opuestos. Estos medios los obtiene en los acordes disonantes llamados de séptima y de novena, en cuyo examen más determinado no puedo sin embargo adentrarme aquí.

Si por el contrario atendemos, *en tercer lugar*, a la naturaleza general de estos acordes, el otro punto importante es el de que mantienen en una y la misma unidad algo opuesto en esta forma de oposición misma. Pero que lo opuesto esté en unidad como opuesto es sin más contradictorio e inconsistente. La oposición en general no tiene, según su concepto interno, un sostén firme ni en sí misma ni en su contraposición. Por el contrario, se van a pique en su contraposición misma. La armonía no puede por tanto quedarse en semejantes acordes, que no ofrecen para el

oído más que una contradicción que exige su resolución para poderles aportar al oído y al ánimo una satisfacción. Con la oposición se da en tal medida inmediatamente la necesidad de una *disolución* de disonancias y un regreso a los trítonos. Sólo este movimiento como retorno de la identidad a sí es en general lo verdadero. Pero en la música esta identidad plena misma sólo es posible como una dispersión temporal de sus momentos, que devienen por tanto una sucesión; evidencian sin embargo su copertenencia por el hecho de que se patentizan como el movimiento necesario de una progresión recíproca fundamentada en sí misma y como un curso esencial de la mutación.

γγ) Hemos con ello llegado a un *tercer* punto, al que tenemos que prestar todavía atención, a saber. Si ya la escala era una sucesión de notas en sí fija, aunque en principio todavía abstracta, tampoco los acordes permanecen aislados y autónomos, sino que albergan una referencia interior recíproca y la necesidad de mutación y de progreso. En este progreso, aunque puede alcanzar una amplitud de mutación más significativa de lo que es posible en la escala, no puede sin embargo inmiscuirse de nuevo el mero arbitrio, sino que el movimiento de acorde a acorde debe estribar bien en la naturaleza de los acordes mismos, bien en las tonalidades a que éstos conducen. A este respecto la teoría de la música ha establecido diversas prohibiciones cuya exposición y fundamentación nos enredaría sin embargo en elucidaciones demasiado difíciles y prolijas. Me contentaré por tanto con estas pocas observaciones muy generales.

c) La melodía

Si volvemos la vista atrás a lo que en principio nos ha

ocupado en relación con los medios particulares de expresión musical, *en primer lugar* hemos considerado los modos de configuración de la duración *temporal* de los sonidos respecto a la medida del tiempo, el compás y el ritmo. De aquí pasamos al sonar *efectivamente real*, y *en primer lugar*, por cierto, a la resonancia de los instrumentos y de la voz humana; *en segundo lugar*, a la firme determinación de la medida y a su abstracta sucesión serial en la escala y las diferentes tonalidades; *en tercer lugar*, a las leyes de los acordes particulares y a su movimiento progresivo de unos a otros. Ahora bien, la *última* esfera en que las anteriores convergen en una y ofrecen en esta identidad la base para los primeros despliegues y unión verdaderamente libres, es la *melodía*.

Pues la armonía sólo abarca las relaciones esenciales que constituyen la ley de la necesidad para el mundo sonoro, pero que no son ellas mismas ya, lo mismo que el compás y el ritmo, música propiamente dicha, sino sólo la base sustancial, el fundamento y el terreno conformes a ley sobre los que se vierte el alma libre. Lo poético de la música, el lenguaje del alma que derrama en sonidos el gozo interno y el dolor del ánimo y en esta efusión se eleva mitigante más allá del poder natural del sentimiento, pues hace del sobrecogimiento actual de lo interno una percepción de sí, un libre detenerse junto a sí mismo, y le da precisamente por ello al corazón la liberación de la presión de las alegrías y los sufrimientos, el libre sonar del alma en el campo de la música, sólo lo es la melodía. Esta última esfera, en la medida en que constituye el superior aspecto poético de la música, el dominio de sus invenciones propiamente hablando artísticas en el uso de los elementos hasta aquí considerados, es aquello de lo que ahora habría primordialmente que hablar. Pero, sin embargo, aquí topamos precisamente con las dificultades ya mencionadas

más arriba. Pues, por una parte, un tratamiento prolijo y a fondo del tema requeriría un conocimiento más exacto de las reglas de la composición y una familiaridad con las más perfectas obras de arte musicales completamente distintos de los que yo poseo y me he sabido procurar, pues raramente se oye de los entendidos propiamente dichos y de los músicos profesionales —de estos últimos, que a menudo son los espiritualmente peor dotados, menos que de nadie— algo determinado y exhaustivo al respecto. Por otro lado, la naturaleza de la música misma implica que en ésta menos que en las demás artes lo determinado y particular pueda y deba poder fijarse y resaltarse de modo más general. Pues, por más que la música asuma en sí un contenido espiritual y haga de lo interno de este objeto o de los movimientos internos del sentimiento el objeto de su expresión, este contenido, precisamente por ser captado según su interioridad o resonar como sentimiento subjetivo, resulta más indeterminado y vago, y las mutaciones musicales no son siempre al mismo tiempo también la mutación de un sentimiento o una representación*, de un pensamiento o de una figura individual, sino un movimiento progresivo meramente musical que juega consigo mismo e introduce un método. Quiero por tanto limitarme sólo a las siguientes observaciones generales, que me parecen interesantes y son oportunas.

α) En su libre despliegue de sonidos, la melodía ciertamente por una parte flota independientemente sobre el compás, el ritmo y la armonía, pero por otra parte no tiene para su realización efectiva otro medio que precisamente los movimientos rítmico-acompasados de los sonidos en sus relaciones esenciales y en sí mismas necesarias. El movimiento de la melodía está por tanto encerrado en estos medios de su ser-ahí y no debe querer alcanzar existencia en

ellos contra la conformidad a ley, según la cosa, necesaria de los mismos. Pero en esta estrecha asociación con la armonía como tal la melodía no pierde su libertad, sino que sólo se libera de la subjetividad de un arbitrio contingente en un progresar antojadizo y raras mutaciones, y sólo precisamente con ello logra su verdadera autonomía. Pues la auténtica libertad no se opone a lo necesario como a un poder extraño y por tanto presionante y oprimente, sino que tiene esto sustancial como la esencia inmanente a ella misma, idéntica a ella, respecto a cuyas exigencias *tanto* sigue por consiguiente sólo sus propias leyes y satisface su propia naturaleza, que sólo apartándose de estas prescripciones se desviaría de sí y devendría infiel a sí misma. Pero, ahora bien, también se muestra a la inversa que, tomados para sí, compás, ritmo y armonía son sólo abstracciones que no tienen en su aislamiento ninguna validez musical, sino que sólo por la melodía y en el seno de la misma, como momentos y aspectos de la melodía misma, pueden lograr una existencia verdaderamente musical. El principal secreto de las grandes composiciones reside en la diferencia, de tal modo elevada a consonancia, entre armonía y melodía.

β) Ahora bien, por lo que a este respecto se refiere *en segundo lugar* al carácter *particular* de la melodía, me parecen de importancia las siguientes diferencias.

αα) En primer lugar, por lo que a su curso armónico respecta, la melodía puede limitarse a un círculo enteramente simple de acordes y tonalidades, pues sólo se expande en el seno de esas relaciones sonoras y concordantes sin oposición entre sí que ella trata entonces meramente como base a fin de encontrar en su suelo sólo los puntos de apoyo más generales para su figuración y movimiento más precisos. Las melodías de las canciones, p. ej., que no por ello devienen superficiales, sino que pueden ser de más profunda alma de expresión,

suelen dejarse ir de acá para allá en las más simples relaciones de la armonía. No hacen por así decir problema de las más difíciles complicaciones de los acordes y tonalidades, en la medida en que se contentan con pasos y modulaciones tales que, para operar una concordancia, no llegan a agudas oposiciones ni exigen diversas mediaciones antes de establecer la unidad satisfactoria. Esta clase de tratamiento puede en efecto conducir también a futilidad, como en muchas melodías modernas italianas y francesas, cuya secuencia armónica es de índole enteramente superficial, mientras que el compositor sólo trata de sustituir lo que por este lado le falta mediante un picante encanto[645] del ritmo u otros condimentos. Pero en general la vacuidad de la melodía no es un efecto necesario de la sencillez de su base armónica.

ββ) Ahora bien, una diferencia ulterior consiste, *en segundo lugar*, en el hecho de que la melodía ya no se desarrolla, como en el primer caso, meramente en un despliegue de sonidos singulares en una secuencia armónica progresiva relativamente para sí como mera base, sino que cada sonido singular de la melodía se colma como un todo concreto en un acorde y por tanto por una parte adquiere una riqueza de sonidos, por otra se entreteje tan estrechamente con la marcha de la armonía, que no puede ya hacerse ninguna diferenciación más determinada entre una melodía que se expone para sí y una armonía que sólo ofrece los puntos de apoyo acompañantes y el fundamento y el terreno más firmes. Armonía y melodía resultan entonces uno y el mismo todo compacto, y una alteración en un lado es al mismo tiempo una necesaria alteración en el otro. Esto se produce, p. ej., particularmente en los corales a cuatro voces. Igualmente puede también una y la misma melodía entretejerse a más voces, de tal modo que este entrelazamiento forme una serie armónica, o bien pueden también incluso melodías distintas

ser del mismo modo armónicamente combinadas, de manera que el encuentro de determinados sonidos de estas melodías ofrezcan siempre una armonía, como sucede a menudo, p. ej., en composiciones de Sebastian Bach. La progresión se fracciona entonces en caminos que divergen recíprocamente de múltiples modos, los cuales parecen atraerse autónomamente unos junto a otros y hasta la fusión recíproca, pero conservando entre sí una relación esencialmente armónica que comporta con ello a su vez una necesaria copertenencia.

γγ) Ahora bien, en tal modo de tratamiento la música más profunda no sólo *puede* impulsar sus movimientos hasta los límites de una consonancia inmediata, hasta violarlos para luego volver a ellos, sino que por el contrario *debe* desgarrar en disonancias la primera concordancia simple. Pues sólo en semejantes oposiciones están fundadas las más profundas relaciones y secretos de la armonía, que implican una necesidad para sí, y así tampoco los movimientos profundamente penetrantes de la melodía pueden encontrar su base más que en estas relaciones armónicas más profundas. La audacia de la composición musical abandona por tanto la progresión meramente consonante, pasa a oposiciones, apela a todas las más fuertes contradicciones y disonancias, y evidencia su propia fuerza en la agitación de todas las fuerzas de la armonía, cuyas luchas tiene igualmente la certeza de poder apaciguar y por tanto de festejar la satisfactoria victoria del aquietamiento melódico. Es esta una lucha entre la libertad y la necesidad: una lucha de la libertad, de la fantasía, para abandonarse a sus oscilaciones con la necesidad de esas relaciones armónicas que ha menester para su exteriorización y en las que reside su propio significado. Pero, ahora bien, si lo principal es la armonía, el uso de todos sus medios, la audacia de la lucha en este uso y contra estos medios, la

composición deviene fácilmente fastidiosa y erudita, en la medida en que o bien carece efectivamente de la libertad de movimiento, o bien al menos no deja comparecer el completo triunfo de la misma.

γ) Pues en toda melodía lo propiamente hablando melódico, cantable, en cualquier clase de música que sea, debe *en tercer lugar* mostrarse como lo predominante, independiente, que no se olvida ni pierde en la riqueza de su expresión. Por este lado la melodía es ciertamente la determinabilidad y posibilidad infinitas en el movimiento progresivo de los sonidos, pero que debe mantenerse de tal modo que ante nuestro sentido resulte siempre un todo en sí total y concluso. Este todo contiene ciertamente una multiplicidad y tiene en sí un progreso, pero en cuanto totalidad debe estar firmemente redondeado en sí y precisa en tal medida de un comienzo y una conclusión determinados, de modo que el centro sólo sea una mediación entre este comienzo y este final. Sólo como este movimiento, que no se evade a lo indeterminado, sino que está en sí mismo articulado y regresa a sí, corresponde la melodía al libre ser-junto-a-sí de la subjetividad expresión de la cual debe ser, y únicamente así ejercita la música en su elemento peculiar de la interioridad que deviene inmediatamente exteriorización y de la exteriorización que deviene inmediatamente interior la idealidad y liberación que, al mismo tiempo obedientes a la necesidad armónica, transportan el alma a la percepción de una esfera superior.

3. Relación de los medios musicales de expresión con su contenido

Tras indicar el carácter general de la música, hemos examinado los aspectos particulares según los cuales deben configurarse los sonidos y su duración temporal. Pero, ahora bien, puesto que con la melodía hemos penetrado en el dominio de la libre invención artística y de la creación musical efectivamente real, se trata a continuación de un *contenido* que debe adquirir una expresión conforme al arte en el ritmo, la armonía y la melodía. Ahora bien, el establecimiento de las clases generales de esta expresión da el último punto de vista desde el que ahora tenemos todavía que echar un vistazo a los distintos ámbitos de la música. A este respecto ha ante todo de subrayarse la siguiente diferencia.

Como antes vimos, la música puede ser a veces *acompañante*, a saber, cuando su contenido espiritual no sólo es aprehendido en la interioridad abstracta de su significado o como sentimiento subjetivo, sino que entra en el movimiento musical tal como ya ha sido desarrollado por la representación* y concebido en palabras. Otras veces en cambio la música se emancipa de un tal contenido para sí ya acabado y se *autonomiza* en su propio campo, de modo que o bien, cuando todavía tiene que ocuparse de cualquier contenido determinado en general, lo sumerge inmediatamente en melodías y en la elaboración armónica de éstas, o bien sabe también contentarse con los enteramente independientes sonar y resonar como tales y con la configuración armónica y melódica de los mismos. Si bien en un campo enteramente diferente, retorna con ello una diferencia semejante a la que en la arquitectura hemos visto como la arquitectura autónoma y utilitaria. Pero la música acompañante es esencialmente más libre y entra con su contenido en una unión mucho más estrecha de lo que pueda nunca ser el caso en la arquitectura.

Ahora bien, esta diferencia se patentiza en el arte real como

la diversidad entre la música *vocal* e *instrumental*. No podemos sin embargo tomarla de modo meramente exterior, como si en la música vocal sólo se emplease el *sonido* de la voz humana y en la música instrumental en cambio el más múltiple sonido de los restantes instrumentos; sino que al cantar la voz pronuncia al mismo tiempo palabras que indican la representación* de un determinado contenido, de modo que en cuanto palabra *cantada* la música, si ambos aspectos —sonido y palabra— no deben separarse indiferentemente y sin referencia, sólo puede tener ahora la tarea de hacer, en la medida en que es capaz la música, la expresión musical conforme a este contenido —que en cuanto *contenido* es llevado según su más precisa determinidad ante la representación* y deja ya de pertenecer al más indeterminado sentimiento—. Pero en la medida en que, no obstante esta unión, el contenido representado es perceptible y legible para sí como texto y para la representación* misma se distingue también por tanto de la expresión musical, la música que se agrega a un texto deviene con ello acompañante, mientras que en la escultura y la pintura el contenido representado** no accede ya para sí a la representación* fuera de su figura artística. Pero tampoco debemos por otra parte concebir el concepto de tal *acompañamiento* en el sentido de meramente útil conformidad a fin, sino que sucede exactamente al revés: el texto está al servicio de la música y no tiene más validez que la de procurarle a la consciencia una representación* más precisa de lo que el artista ha elegido como tema determinado de su obra. La música además conserva esta libertad primordialmente por el hecho de que no aprehende el contenido del mismo modo en que el texto lo hace representativo*, sino que se apodera de un elemento que no pertenece ni a la intuición ni a la representación*. A este

respecto, ya en la caracterización general de la música he indicado que la música debe expresar la interioridad como tal. Pero la interioridad puede ser de *dos* clases, a saber. Tomar un objeto en su interioridad puede por una parte significar no aprehenderlo en su realidad externa de la apariencia, sino según su *significado ideal*; pero, por otra parte, con ello puede suponerse expresar un contenido tal como éste está vivo en la subjetividad del *sentimiento*. Ambos modos de aprehensión le son posibles a la música. Intentaré dar una idea más precisa de esto.

En antiguas músicas de iglesia, en un Crucifixus[646], p. ej., las profundas determinaciones que implica el concepto de la Pasión de Cristo en cuanto este divino padecer, morir y ser sepultado, se concebían a menudo de tal modo que no se expresa un sentimiento *subjetivo* de conmoción, compasión o dolor humano singular por este acontecimiento, sino que, por así decir, la cosa misma, esto es, la profundidad de su significado, atraviesa la armonía y su curso melódico. Ciertamente también en este caso se opera sobre el sentimiento del oyente: éste no debe *intuir* el dolor de la crucifixión, del sepelio, no debe formarse de ello sólo una *representación** general, sino que debe revivir en su sí mismo más interno lo más interno de esta muerte y de estos dolores divinos, sumergirse en ello con todo el ánimo, de modo que ahora la cosa deviene algo percibido en él que oblitera todo lo demás y sólo con esto llena al sujeto. Asimismo, también el ánimo del compositor, para que la obra de arte adquiera la fuerza de producir una tal impresión, debe haberse imbuido por entero de la cosa y sólo de ésta y no meramente del sentimiento subjetivo de la misma, y únicamente a ella querido hacerla viva para el sentido interno en los sonidos.

A la inversa, yo puedo, p. ej., leer un libro, un texto, que

relate un suceso, presente una acción, exprese sentimientos en palabras, y ser altamente estimulado en mi más íntimo sentimiento, derramar lágrimas, etc., por ello. Este momento *subjetivo* del sentimiento, que puede acompañar todo el obrar y actuar humanos, cada expresión de la vida interna, y ser despertado ante la percepción de cada acontecimiento y la contemplación de cualquier acción, la música asimismo es enteramente capaz de organizarlo, y además, mediante su impresión en el oyente, mitiga, calma, idealiza la simpatía a que éste se siente llamado. En ambos casos resuena por tanto el contenido para el sí interno al que la música, precisamente porque se apodera del sujeto en su concentración simple, sabe asimismo limitar también ahora la difusa libertad del pensar, del representar*, del intuir, y el estar más allá de un contenido determinado, pues fija el ánimo en un contenido particular, lo ocupa en el mismo, y en este círculo mueve y colma el sentimiento.

Éste es el sentido en que aquí tenemos que hablar de música acompañante, en la medida en que del modo indicado ésta desarrollé del contenido ya establecido para la representación* por el texto ese aspecto de la interioridad. Pero, ahora bien, puesto que la música puede desempeñar esta tarea particularmente en la música vocal y además ensambla la voz humana con instrumentos, suele llamarse por antonomasia acompañante precisamente a la música instrumental. Esta acompaña en efecto a la voz y no puede entonces autonomizarse absolutamente y querer constituir lo principal; sin embargo, en este ensamblaje la música vocal está más directamente todavía bajo la categoría más arriba indicada de un sonido acompañante, pues la voz pronuncia palabras articuladas para la representación* y el canto es sólo una nueva modificación ulterior del contenido de estas palabras, es decir, una ejecución de éstas para el sentimiento

anímico interno, mientras que en la música instrumental como tal falta el enunciar para la representación*, y la música debe limitarse a los medios propios de su modo puramente musical de expresión.

Ahora bien, a estas diferencias se añade por último todavía un *tercer* aspecto que no debe ser pasado por alto. Pues ya antes he señalado que la realidad efectiva viva de una obra musical debe ser siempre vuelta a producir de nuevo. En las artes figurativas tienen a este respecto ventaja la escultura y la pintura. El escultor, el pintor conciben su obra y la ejecutan también cabalmente ellos; toda la actividad artística se concentra en uno y el mismo individuo, con lo que se logra en gran medida la íntima correspondencia entre invención y ejecución efectivamente real. Peor lo tiene en cambio el arquitecto, quien precisa de una artesanía múltiplemente ramificada que debe confiar a otras manos. Ahora bien, el compositor tiene que entregar igualmente su obra a manos y laringes extrañas, pero con la diferencia de que aquí la ejecución, tanto por el lado de lo técnico como también del espíritu interno vivificante, exige ella misma a su vez una actividad artística y no sólo artesanal. Particularmente a este respecto, mientras que en las demás artes no se han hecho nuevos descubrimientos, en nuestros días, como ya en la época de la antigua ópera italiana, se han operado en la música dos prodigios: uno de concepción, el otro de genialidad virtuosista en la ejecución, gracias a los cuales se ha ampliado cada vez más también para los grandes entendidos el concepto de lo que es y de lo que puede lograr la música.

En base a esto, para la *subdivisión* de estas últimas consideraciones tenemos los siguientes puntos de apoyo:

En primer lugar, tenemos que ocuparnos de la música

acompañante y preguntar de qué modos de expresión de un contenido es en general capaz.

En segundo lugar, tenemos que formular la misma pregunta respecto al carácter más preciso de la música para sí *autónoma*, y,

en tercer lugar, concluir con algunas observaciones sobre la *ejecución* artística.

a) La música acompañante

De lo que ya más arriba he dicho sobre la posición mutua de texto y música se desprende inmediatamente la exigencia de que en esta primera esfera la expresión musical tiene que asociarse mucho más estrechamente con un contenido determinado que allá donde la música puede abandonarse autónomamente a sus propios movimientos e inspiraciones. Pues el texto provoca de suyo determinadas representaciones* y con ello sustrae la consciencia a ese elemento más soñador de sentimiento carente de representación* en que, sin ser turbados, nos dejamos llevar de acá para allá y no necesitamos renunciar a la libertad de sentir esto o aquello a partir de una música, de sentirnos conmovidos de tal o cual manera por ella. Pero, ahora bien, en este entrelazamiento la música no debe rebajarse a tal servidumbre que, para reproducir las palabras del texto con caracterización exactamente cabal, pierda el libre discurrir de sus movimientos y por tanto, en vez de crear una obra de arte que estribe en sí misma, sólo practique la artificiosidad intelectiva de aplicar los medios de expresión musicales a la denotación, del modo más fiel posible, de un contenido externo a ella y sin ella ya acabado. Toda constricción apreciable, toda obstrucción de la libre producción perjudican a este respecto la impresión. Por otro

lado, sin embargo, la música tampoco debe, como ahora se ha puesto de moda entre la mayoría de los compositores italianos más recientes, emanciparse casi por completo del contenido del texto, cuya determinidad aparece en tal caso como una traba, y querer aproximarse al carácter de la música autónoma a todo trance. El arte consiste por el contrario en llenarse del sentido de las palabras pronunciadas, de la situación, acción, etc., y luego, a partir de esta animación interna, encontrar una expresión plena de alma y desarrollarla musicalmente. Eso han hecho todos los grandes compositores. No ofrecen nada extraño a las palabras, pero tampoco dejan que se eche de menos la libre efusión de los sonidos, la marcha y el curso imperturbados de la composición, la cual es en consecuencia ahí por sí misma y no meramente por las palabras.

Dentro de esta auténtica libertad pueden más precisamente distinguirse *tres* diferentes clases de expresión.

α) Comenzaré por lo que puede designarse como lo *melódico* propiamente dicho en la expresión. Aquí es el sentimiento, el alma resonante, lo que debe devenir para sí mismo y gozarse en su exteriorización.

αα) El pecho humano, la disposición de ánimo, constituye en general la esfera en que el compositor tiene que moverse, y la melodía, esta pura resonancia de lo interno, es el alma más propia de la música. Pues el sonido sólo adquiere expresión verdaderamente plena de alma por el hecho de que se le transfiere y resuena a través suyo un sentimiento. A este respecto, ya el grito natural del sentimiento, el grito de terror, p. ej., el llanto de dolor, las exclamaciones y carcajadas de desbordante júbilo y alegría, etc., son altamente expresivos, y por eso también más arriba he designado ya estos modos de expresión como el punto de partida de la música, pero al

mismo tiempo añadido que ésta no debía quedarse en la naturalidad como tal. En esto se diferencian de nuevo música y pintura particularmente. La pintura puede producir muchas veces el efecto más bello y conforme al arte cuando se acomoda por entero a la figura efectivamente real, la coloración y la expresión anímica de una persona dada en una situación y un entorno determinados, y reproduce también por entero en esta vitalidad lo que tan por entero ha penetrado y asumido en sí. Aquí la fidelidad natural, cuando coincide con la verdad artística, está plenamente en su sitio. La música en cambio no debe repetir la expresión de ios sentimientos como erupción natural de la pasión, sino animar de modo rico en sentimiento el sonido desarrollado en determinadas relaciones tonales y en tal medida elevar la expresión a un elemento hecho sólo por el arte y para éste únicamente, en el cual el simple grito se despliega en una sucesión de sonidos, en un movimiento cuyas variaciones y curso son sostenidos y melódicamente redondeados por la armonía.

ββ) Ahora bien, esto melódico adquiere un significado y una determinación más precisos en relación con el todo del espíritu humano. Las bellas artes de la escultura y la pintura llevan lo interno espiritual a la objetividad externa y liberan a su vez al espíritu de esta exterioridad del intuir por el hecho de que éste, por una parte, se reencuentra en ella a sí mismo, algo interno, una producción espiritual, mientras que por otra parte nada se deja a la particularidad subjetiva, al representar*, opinar y reflexionar arbitrarios, pues el contenido es colocado en su individualidad enteramente determinada. La música en cambio, como ya hemos visto varias veces, no tiene para tal objetividad más que el elemento de lo subjetivo mismo, mediante el cual lo interno por tanto converge sólo *consigo* y vuelve a sí en su exteriorización, en la

cual se pone a cantar el sentimiento. La música es espíritu, alma que resuena inmediatamente para sí misma y se siente satisfecha en su percibirse. Pero, ahora bien, en cuanto una de las bellas artes, el espíritu le exige moderar tanto los efectos mismos como también su expresión, a fin de no ser arrastrada al delirio báquico y al turbulento tumulto de las pasiones o quedarse en el desgarramiento de la desesperación[647], sino ser todavía libre tanto en el júbilo del placer como en el supremo dolor, y ser feliz en su efusión. De esta índole es la música verdaderamente ideal, la expresión melódica, en Palestrina, Durante, Lotti, Pergolesi, Gluck, Haydn, Mozart[648]. En las composiciones de estos maestros no se pierde el sosiego del alma; el dolor se expresa ciertamente lo mismo, pero siempre se disuelve, el claro equilibrio no se extravía en ningún extremo, todo permanece firmemente junto en forma contenida, de modo que el júbilo nunca degenera en delirio disoluto, e incluso el lamento produce el más dichoso apaciguamiento. Ya a propósito de la pintura italiana he hablado del hecho de que aun en el dolor más profundo y en la laceración extrema del ánimo no debía faltar la reconciliación consigo que en las lágrimas y el sufrimiento mismos conserva el rasgo de la calma y de la feliz certeza. El dolor resulta bello en un alma profunda, como también en Arlequino dominan la delicadeza y la gracia. Del mismo modo ha concedido también la naturaleza a los italianos sobre todo el don de la expresión melódica, y en sus antiguas músicas de iglesia encontramos, junto a la suprema devoción de la religión, al mismo tiempo el puro sentimiento de la reconciliación y, aunque el dolor sobrecoja al alma en lo más profundo, la belleza y la dicha, la simple grandeza y configuración de la fantasía en el goce de sí misma que llega hasta la multiplicidad. Es una belleza que tiene el mismo aspecto que la sensibilidad, de modo que con frecuencia

también esta satisfacción melódica es referida a un goce meramente sensible, pero el arte tiene que moverse precisamente en el elemento de lo sensible y conducir el espíritu a una esfera en que, como en lo natural, el tono fundamental resulta el estar-satisfecho en sí y consigo.

γγ) Si por tanto a lo melódico no puede faltarle la *particularidad* del sentimiento, la música sin embargo, puesto que deja que pasión y fantasía discurran en sonidos, debe al mismo tiempo elevar el alma que en este sentimiento se abisma por encima del mismo, hacerla flotar por encima de su contenido y formarle así una región en que pueda tener sin obstáculos el repliegue de su estar-abismada, el puro sentirse a sí misma. Esto constituye propiamente hablando lo justamente cantable, el canto de una música. Lo que deviene lo principal no es entonces sólo el camino del sentimiento *determinado* como tal, el amor, el anhelo, la alegría, etc., sino lo interno que está por encima de esto, que se expande y goza de sí mismo en su sufrimiento tanto como en su contento. Así como el pájaro en las ramas, la alondra en el aire, cantan serena, conmovedoramente, por cantar, como pura producción natural, sin otro fin ni contenido determinado, así sucede con el canto humano y lo melódico de la expresión. Por eso también la música italiana, en la que este principio domina particularmente, pasa con frecuencia, como la poesía, a la resonancia melódica y puede fácilmente parecer abandonar o efectivamente abandona el sentimiento y la expresión determinada de éste, pues se ocupa precisamente del goce del arte en cuanto arte, de la eufonía del alma en su autosatisfacción. Pero más o menos éste es el carácter de lo justamente melódico propiamente hablando en general. La mera determinidad de la expresión, aunque también es ahí, se supera al mismo tiempo, pues el corazón no está inmerso en otra cosa, en lo determinado, sino en el percibirse a sí mismo,

y sólo así, como el autointuirse de la pura luz, produce la suprema representación* de dichosa intimidad y reconciliación.

β) Ahora bien, así como en la escultura debe dominar la belleza-ideal, el estribar-en-sí, pero la pintura pasa ya más allá a la característica particular y cumple una tarea capital con la energía de la expresión determinada, así tampoco puede la música contentarse con lo melódico del modo más arriba descrito. El mero autosentirse del alma y el juego tonal del percibirse son en último término, como mera disposición, demasiado generales y abstractos, y corren peligro, no sólo de alejarse de la denotación precisa del contenido expresado en el texto, sino también en general de devenir vacíos y triviales. Ahora bien, si en la melodía deben resonar dolor, contento, anhelo, etc., el alma efectivamente real, concreta, en la realidad efectiva seria sólo tiene semejantes disposiciones dentro de un contenido efectivamente real, bajo determinadas circunstancias, en situaciones, acontecimientos, acciones, etc., particulares. Cuando el canto nos despierta el sentimiento, p. ej., de tristeza, de lamento por una pérdida, surge por tanto al punto la pregunta: ¿Qué se ha perdido? ¿Es la vida con la riqueza de sus intereses, es la juventud, la felicidad, la esposa, la amada, son hijos, padres, amigos, etc.? Por ello le cabe a la música la ulterior tarea de dar *igual particularización* a la expresión misma respecto al contenido determinado y las relaciones y situaciones *particulares* de que el ánimo se ha imbuido y en las que ahora hace resonar en sonidos su vida interna. Pues la música no tiene que ver con lo interno como tal, sino con lo interno lleno, cuyo contenido determinado está ligado del modo más estrecho con la determinidad del sentimiento, de modo que una diferenciación de la expresión deberá presentarse también esencialmente en proporción al diverso contenido. Igualmente el ánimo, cuanto más se lanza

con todas sus fuerzas a cualquier particularidad, tanto más procede al movimiento ascendente de los afectos y, frente a ese dichoso goce del alma en sí misma, a luchas y desgarramiento, a conflictos entre pasiones y en general a una profundidad de particularización para la que la expresión hasta aquí considerada ya no es correspondiente. Ahora bien, lo más próximo del contenido es precisamente lo que el *texto* ofrece. Junto a lo propiamente hablando melódico, que se entrega menos a esto determinado, los respectos más específicos del texto resultan más bien sólo accesorios. Una canción, p. ej., si bien en cuanto poema y texto puede contener en sí misma un todo de disposiciones, intuiciones y representaciones* diversamente matizadas, tiene en grado máximo el sonido fundamental de uno y el mismo sentimiento, que lo impregna todo, y por consiguiente pulsa sobre todo *un* tono del ánimo. Captarlo y reproducirlo en sonidos constituye la función principal de la melodía de tales canciones. Por eso ésta puede también a lo largo de todo el poema seguir siendo la misma para todos los versos, aunque éstos estén diversamente modificados en su contenido, y precisamente con este retorno, en vez de dañar la impresión, aumentar el énfasis. Sucede en esto como en un paisaje en que se nos han puesto ante los ojos los más diversos objetos y sin embargo sólo una y la misma disposición fundamental y situación de la naturaleza vivifica al todo. Un tal tono, aunque sólo sea idóneo para un par de versos y no para otros, debe también dominar en la canción, pues aquí lo prevaleciente no debe ser el sentido determinado de las palabras, sino que la melodía simplemente flota para sí por encima de la diversidad. En cambio, en muchas composiciones que inician cada nuevo verso con una nueva melodía que con frecuencia es distinta de las precedentes en compás, ritmo e incluso en tonalidad, no se ve en absoluto por qué, si fueran

efectivamente necesarias tales modificaciones esenciales, no debería también alterarse el poema mismo en metro, ritmo y combinación de rimas, etc., en cada verso.

αα) Pero, ahora bien, lo que se evidencia idóneo para la canción, que es un canto del alma auténticamente melódico, no basta para todas las clases de expresión musical. Frente a lo melódico como tal tenemos por tanto que subrayar todavía un *segundo* aspecto que es de la misma importancia y que es el único que propiamente hablando hace del canto una música acompañante. Esto se produce en aquel modo de expresión que predomina en el *recitativo*. Pues aquí no se trata de una melodía en sí conclusa que, por así decir, aprehende sólo el tono fundamental de un contenido en cuyo desarrollo el alma se percibe a sí misma, como subjetividad unida consigo, sino que en los sonidos el contenido de las palabras se imprime según toda su particularidad y determina tanto el curso como el valor de las mismas respecto a la altura o gravedad, énfasis o atenuación característicos. Con esto la música, a diferencia de la expresión melódica, deviene una *declamación* tonal que se ajusta exactamente al curso de las palabras tanto respecto al sentido como también a la composición sintáctica, y que, en la medida en que como nuevo elemento sólo aporta el aspecto del sentimiento más exaltado, está entre lo melódico como tal y el discurso poético. Conforme a esta posición surge por tanto una acentuación más libre que se atiene estrictamente al sentido determinado de las palabras singulares; el texto mismo no precisa de ningún metro firmemente determinado, y el recitado musical no se emplea como lo melódico para ensamblar estrechamente el compás y el ritmo en sucesión homogénea, sino que, respecto a la aceleración y a la ralentización, a la demora en determinados sonidos y al rápido transcurrir de otros, puede dejar libremente este

aspecto al criterio del sentimiento enteramente penetrado por el contenido de la palabra. Igualmente, la modulación no es tan cerrada como en lo melódico; inicio, progresión, pausas, interrupciones, reanudaciones, cesación, todo esto es confiado, según la necesidad del texto que ha de expresarse, a una libertad más ilimitada; se permiten acentos imprevistos, transiciones menos mediadas, cambios y conclusiones súbitos, y, a diferencia de las melodías continuas, tampoco se perturba, cuando el contenido lo requiere, el modo de exteriorización fragmentariamente entrecortado, apasionadamente desgarrado.

ββ) En este respecto la expresión recitativo-declamatoria se muestra tan adecuada para la tranquila consideración y el relato sosegado de acontecimientos como para la descripción del ánimo rica en sentimientos que muestra lo interno inserto en medio de una situación y que por todo lo que en ella se mueve despierta en el corazón la simpatía con vivos tonos del alma. El recitativo tiene por tanto su principal aplicación por un lado en el oratorio, bien como recitado narrativo, bien como introducción más viva en un suceso momentáneo, por otro lado en el canto dramático, donde a éste le competen todos los matices de una comunicación fugaz así como toda clase de pasión, sea que ésta se exteriorice con agudos cambios, breve, parcelariamente, con aforístico ímpetu, se encaje dialógicamente con relámpagos de expresión rápidos y entrecruzados, o bien fluya cohesionadamente. Además, en ambas esferas, la épica y la dramática, puede también añadirse la música instrumental, bien para ofrecerles a las armonías, de modo enteramente simple, los puntos de sostén, o bien para interrumpir el canto con intermedios que pinten musicalmente otros aspectos y evoluciones de la situación con análoga caracterización.

γγ) Lo que sin embargo le falta a esta clase recitativa de

declamación es precisamente la ventaja que tiene lo melódico como tal, la articulación y el redondeamiento determinados, la expresión de esa intimidad del alma y unidad que se transfiere ciertamente a un contenido particular, pero que en él revela precisamente la unicidad consigo, pues no se deja dispersar, trajinar ni disipar por los aspectos singulares, sino que también en ellos hace valer todavía la coherencia subjetiva. Por eso la música tampoco puede, respecto a tal característica más determinada de su contenido dado por el texto, ni contentarse con la declamación recitativa ni en general quedarse en la mera *diferencia* entre lo melódico, que flota relativamente por encima de las particularidades y singularidades de las palabras, y lo recitativo, que se esfuerza por ajustarse a las mismas lo más estrechamente posible. Debe por el contrario intentar lograr una *mediación* entre estos elementos. Podemos comparar esta nueva unión con lo que ya anteriormente vimos surgir respecto a la diferencia entre armonía y melodía. La melodía asumía en sí lo armónico como su base no sólo universal, sino igualmente en sí determinada y particularizada, y en vez de perder con ello la libertad de su movimiento, no hacía sino alcanzar para ésta la misma fuerza y determinidad que recibe el organismo humano de la firme estructura ósea, que sólo impide posiciones y movimientos inadecuados, dando en cambio sostén y seguridad a los apropiados. Esto nos conduce a un último punto de vista para la consideración de la música acompañante, a saber.

γ) El *tercer* modo de expresión consiste en el hecho de que el canto melódico que acompaña a un texto se vuelve también contra la caracterización particular y no deja por tanto subsistir frente a sí de modo meramente indiferente el principio predominante en el recitativo, sino que lo convierte en el suyo, a fin de otorgarse a sí mismo la determinidad que

le falta, pero dejar a la declamación caracterizadora la articulación orgánica y la conclusividad unitaria. Pues ya lo melódico, como más arriba hemos considerado, no podía resultar sin más vacío e indeterminado. Por tanto, si principalmente sólo subrayé *el* punto de que aquí en todo y cada contenido es la disposición de ánimo ocupada consigo y con su intimidad y dichosa en esta unidad consigo la que expresa y corresponde a lo melódico como tal, pues esto, tomado musicalmente, es la misma unidad y el rotundo retorno a sí, esto sólo sucedía porque este punto afecta al carácter específico de lo puramente melódico, a diferencia de la declamación recitativa. Pero, ahora bien, la ulterior tarea de lo melódico es establecer que la melodía hace que se convierta en su propiedad también lo que en principio parece deber moverse fuera de ella misma, y sólo mediante este relleno, en la medida en que es tan declamatorio como melódico, logra una expresión verdaderamente concreta. Por eso por otro lado lo declamatorio tampoco está ya ahí para sí singularizado, sino que completa igualmente su propia unilateralidad mediante el ser asumido en la expresión melódica. Esto constituye la necesidad de esta unidad concreta.

Para entrar ahora en más precisiones, tenemos que distinguir aquí los siguientes aspectos:

En primer lugar, debemos echar una ojeada al jaez del *texto* apropiado a la composición, pues el contenido determinado de las palabras se ha evidenciado ahora como de esencial importancia para la música y su expresión.

En segundo lugar, respecto a la *composición* misma ha de tenerse en cuenta un nuevo elemento, la declamación caracterizante, que debemos por tanto considerar en su relación con el principio que primeramente encontrábamos

en lo melódico.

En tercer lugar, examinaremos los *géneros* dentro de los que esta clase de modo de expresión musical encuentra su lugar más primordial.

αα) En la fase que actualmente nos ocupa, la música acompaña al contenido no sólo en general, sino que, como vimos, tiene que entrar en una más precisa caracterización del mismo. Constituye por tanto un perjudicial prejuicio suponer que el jaez del texto sea para la composición una cosa indiferente. A las obras musicales grandiosas subyace por el contrario un texto excelente que los compositores han elegido o conformado ellos mismos con verdadera seriedad. Pues a ningún artista puede resultarle indiferente la temática que trata, y tanto menos al músico cuanto más la poesía le elabora y fija ya de antemano la más precisa forma épica, lírica, dramática, del contenido.

Ahora bien, la principal exigencia que respecto a un buen texto ha de hacerse consiste en que el contenido tenga en sí mismo verdadera *consistencia*. Con lo en sí mismo banal, trivial, frío y absurdo no puede producirse artísticamente nada musicalmente valioso y profundo; por más que el compositor sazone y meche, de un gato asado no sale un pastel de liebre[649]. En piezas musicales meramente melódicas, el texto por supuesto es en conjunto menos decisivo; pero también éstas requieren sin embargo un contenido de las palabras en sí verdadero. No obstante, este contenido tampoco puede por otro lado ser a su vez de pensamiento demasiado difícil ni de profundidad filosófica, como, p. ej., la lírica de Schiller, cuya grandiosa vastedad de pathos excede a la expresión musical de sentimientos líricos. Análogamente ocurre también con los coros de Esquilo o Sófocles, que en la profundidad de sus concepciones están al mismo tiempo tan

fantástica, sensatamente y a fondo elaborados hasta lo singular y para sí ya tan poéticamente acabados, que a la música no le resta nada que añadir, pues, por así decir, a lo interno no le queda ya espacio para jugar con este contenido y hacer que se difunda en nuevos movimientos. De índole contraria se evidencian las nuevas temáticas y modos de tratamiento de la llamada poesía romántica. Éstos deben en su mayor parte ser ingenuos y populares, pero demasiado a menudo es esta una ingenuidad preciosista, artificiosa, afectada, que, en vez de un puro, verdadero sentimiento, sólo comporta sentimientos forzados, elaborados por la reflexión, la melancolía y los melindres consigo mismo malos, y se recrea mucho en la banalidad, la necedad y la vulgaridad tanto como por otra parte se pierde en las pasiones por completo sin contenido, la envidia, la negligencia, la maldad diabólica y otras por el estilo, y tiene un fatuo gozo en esa exquisitez propia así como en estas dilaceraciones y bajezas. Aquí falta por entero el sentimiento original, simple, hondo, penetrante, y nada perjudica más a la música cuando ésta hace esto en su propio ámbito. Ni la profundidad de pensamiento ni la fatuidad o indignidad del sentimiento ofrecen por tanto un auténtico contenido. Lo más idóneo para la música es por el contrario un cierto tipo medio de poesía que nosotros los alemanes apenas valoramos ya como poesía, pero para la que los franceses e italianos han tenido mucho sentido y destreza: una poesía en lo lírico verdadera, sumamente sencilla, que con pocas palabras indique la situación y el sentimiento; en lo dramático clara y viva sin demasiado intrincada complicación, que no elabore el detalle, en suma más preocupada de dar contornos que obras poéticamente por completo acuñadas. Aquí, como es necesario, sólo se le suministra al compositor la base general sobre la que puede erigir su edificio según propia inventiva y

agotamiento de todos los motivos y moverse vivamente en muchas vertientes. Pues, ya que la música debe añadirse a las palabras, éstas no deben pintar el contenido muy en detalle, dado que si lo hace la declamación musical deviene*nimia, dispersa y demasiado volcada hacia distintos aspectos, de modo que se pierde la unidad y se debilita el efecto total. En este respecto uno se equivoca demasiado a menudo al juzgar sóbrela excelencia o la deficiencia de un texto. Cuántas veces se oye decir, p. ej., que el texto de *La flauta mágica* es harto deplorable, y sin embargo esta chapucería se cuenta entre los libretos de ópera más loables. Tras tanta producción estrafalaria, fantástica y banal, Schikaneder dio aquí en el clavo. El reino de la noche, la reina, el reino del sol, los misterios, las iniciaciones, la sabiduría, el amor, las pruebas y, junto a esto, la especie de moral tópica, que es excelente en su generalidad, todo ello, junto a la profundidad, la gracia encantadora y el alma de la música, dilata y llena la fantasía, e inflama el corazón.

Para citar aún otros ejemplos, en la música religiosa los antiguos textos latinos de la gran Misa, etc., no tienen parangón, pues por una parte presentan el más general contenido de la fe, por otra los correspondientes estadios sustanciales en el sentimiento y la consciencia de la comunidad creyente con la mayor sencillez y brevedad, y le dejan al músico la mayor amplitud de elaboración. De igual utilidad son también el gran Requiem, composiciones a partir de salmos, etc. De modo análogo ha compuesto en un todo cerrado Händel sus textos en parte ellos mismos extraídos de dogmas religiosos y sobre todo de pasajes bíblicos, situaciones que permiten una referencia simbólica, etc. Por lo que a la lírica respecta, los poemas menores plenos de sentimiento, particularmente los simples, pobres en palabras, profundos en sentimiento, que expresan concisamente y con plenitud de

alma cualquier disposición y cualquier situación del corazón, o bien más ligeros, alegres, son particularmente apropiados para la composición. Casi ninguna nación carece de tales poemas. En el campo dramático sólo quiero nombrar a Metastasio, luego a Marmontel, ese francés rico en sentimientos, finamente educado, amable, que le dio clases de francés a Piccini[650] y que en lo dramático supo ensamblar gracia y jovialidad con la destreza para el desarrollo y lo interesante de la acción. Pero hay sobre todo que resaltar los textos de las más célebres óperas de Gluck, que se mueven dentro de motivos simples y se mantienen en el círculo del contenido más consistente para el sentimiento, describen el amor de madre, de esposa, de hermano, de hermana, la amistad, el honor, etc., y dejan que estos motivos simples y colisiones sustanciales se desarrollen de manera tranquila. Con ello la pasión permanece completamente pura, grande, noble y de plástica sencillez.

ββ) Ahora bien, a un tal contenido debe la música, tanto característica en su expresión como melódica, conformarse. Para que esto devenga posible, el texto no sólo debe contener la seriedad del corazón, la comicidad y la grandeza trágica de las pasiones, las profundidades de la representación* y del sentimiento religiosos, las potencias y destinos del pecho humano, sino que por su parte el compositor debe estar también presente con todo el ánimo y haber sentido y revivido de todo corazón este contenido.

Igualmente importante es además la relación en que aquí deben entrar lo característico por un lado y lo melódico por el otro. A este respecto la exigencia principal me parece la de que siempre se otorgue la victoria a lo melódico, en cuanto la unidad compendiante, y no a la dispersión en rasgos característicos singularmente disgregados. Así, p. ej., la actual

música dramática busca con frecuencia su efecto en violentos contrastes, constriñendo en uno y el mismo curso de la música pasiones contrapuestas en artística lucha[651]. Así, expresa, p. ej., alegría, nupcias, lujo solemne, y embute en ello asimismo odio, venganza, enemistad, de modo que entre el placer, el júbilo, la música de danza, braman al mismo tiempo la disensión vehemente y la más enconada desavenencia. Tales contrastes de desgarramiento que sin unidad nos lanzan de un lado a otro están tanto más contra la armonía de la belleza cuanto a más aguda caracterización unen inmediatamente lo opuesto, donde ya no puede entonces hablarse de goce y retorno de lo interno a sí en la melodía. En general la unión de lo melódico y lo característico comporta el peligro de, por el lado de la descripción más determinada, rebasar fácilmente los límites delicadamente trazados de lo musicalmente bello, particularmente cuando se trata de expresar la violencia, el egoísmo, la maldad, la vehemencia y demás extremos de pasiones unilaterales. Tan pronto como la música se abandona aquí a la abstracción de una determinidad característica, es casi inevitablemente llevada al extravío de caer en lo agudo, duro, lo por completo antimelódico y antimusical, e incluso a abusar de lo disarmónico.

Lo mismo sucede respecto a los rasgos caracterizantes *particulares*. Pues si éstos son fijados para sí y fuertemente pronunciados, fácilmente se separan entre sí y devienen por así decir apaciguadores y autónomos, mientras que en el desenvolvimiento musical, que debe ser esencialmente movimiento progresivo y en esta progresión una referencia constante, el aislamiento perturba en seguida de modo perjudicial la fluencia y la unidad.

La belleza verdaderamente musical reside según estos

aspectos en el hecho de que ciertamente se pase de lo meramente melódico a lo pleno de carácter, pero dentro de esta particularización permanezca lo melódico conservado como el alma sustentante, aunante, tal como, p. ej., en lo característico de la pintura de Rafael siempre persiste el tono de la belleza. Además, lo melódico está lleno de significado, pero en toda determinidad la animación impregnante, cohesionante, y lo característicamente particular aparecen sólo como un descollar de determinados aspectos que siempre son reducidos desde dentro a esta unidad y animación. Sin embargo, dar aquí con la justa medida es particularmente en la música de mayor dificultad que en otras artes, pues la música se deja arrastrar más fácilmente a estos modos de expresión contrapuestos. Así, pues, también el juicio sobre obras musicales está casi en todas las épocas dividido. Los unos prefieren lo preeminentemente sólo melódico, los otros lo más característico. Händel, p. ej., quien también en sus óperas con frecuencia exigía para momentos líricos singulares un rigor de expresión, tuvo ya en su época que sostener bastantes luchas con sus cantantes italianos, y finalmente, cuando el público también se decantó del lado de los italianos, se dedicó por entero a la composición de oratorios, en los que sus dotes productivas encontraron su más rico campo. También en tiempos de Gluck fue famosa la larga y vivazmente llevada polémica entre los gluckistas y los piccinistas; Rousseau por su parte, frente a la ausencia de melodía de los franceses antiguos, prefirió a su vez la melodiosa música de los italianos; ahora, finalmente, se discute de modo análogo en favor y en contra de Rossini y la nueva escuela italiana. Los adversarios desacreditan sobre todo la música de Rossini como un vacío cosquilleo en los oídos; pero si uno se aviene más a sus melodías, esta música es por el contrario plena de sentimiento, rica en espíritu y

penetrante de ánimo y corazón, aunque no se entregue a la clase de caracterización de que gusta particularmente el riguroso entendimiento musical alemán. Pues no sino frecuentemente es Rossini por supuesto infiel al texto y va con sus libres melodías más allá de todas las cumbres, de modo que entonces sólo se tiene la elección de quedarse en el asunto y estar insatisfecho con la música ya no concordante con el mismo, o bien renunciar al contenido y recrearse sin impedimentos en las libres sugerencias del compositor y gozar anímicamente del alma que contienen.

γγ) Ahora bien, por lo que como conclusión concierne todavía a los *géneros* más destacados de la música acompañante, sobre esto seré breve.

Como *primer* género principal podemos señalar la música de *iglesia*, que, en la medida en que no tiene que ver con el sentimiento subjetivo-singular, sino con el contenido sustancial de todo el sentir o con el sentimiento general de la comunidad como conjunto, resulta en su mayor parte de consistencia *épica*, aunque no relate ningún suceso en cuanto suceso. Pero cómo puede una concepción artística, sin narrar acontecimientos, ser sin embargo épica, más tarde tendremos todavía que explicarlo al considerar más precisamente la poesía épica. Esta honda música religiosa pertenece a lo más profundo y rico en efectos que el arte puede en general producir. En la medida en que se refiere a las plegarias sacerdotales por la comunidad, ha encontrado su sitio propiamente dicho en el seno del culto *católico*, como misa, en general como exaltación musical a propósito de los más diversos actos y fiestas eclesiásticos. También los protestantes han suministrado semejantes músicas de suma profundidad tanto de sentido religioso como de consistencia y fecundidad musicales de invención y ejecución, como, p. ej., sobre todos, Sebastian Bach, un maestro cuya grandiosa genialidad,

auténticamente protestante, enjundiosa, y no obstante, por así decir, erudita, sólo recientemente se ha vuelto a aprender a estimar cabalmente[652]. Pero aquí, a diferencia de la orientación católica, ante todo se desarrolla preferentemente, a partir de las celebraciones de la Pasión, la forma del oratorio, sólo en el protestantismo perfeccionada. Por supuesto, en el protestantismo la música ya no se ajusta en nuestros días tan estrechamente al culto efectivamente real, no se incluye ya en el servicio divino mismo y ha devenido con frecuencia más una cosa de docto ejercicio que de producción viva.

En segundo lugar, la música *lírica* expresa melódicamente la disposición anímica singular y debe mantenerse al máximo libre de lo sólo característico y declamatorio, aunque también puede proceder a asumir en la expresión el contenido particular de las palabras, sea de índole religiosa o no. Sin embargo, pasiones tempestuosas sin sosiego ni término, la discordia irresuelta del corazón, el mero desgarramiento interno, no se adecúan tanto a la línea autónoma, sino que hallan su mejor posición como partes particulares integrantes de la música *dramática*.

Pues, *en tercer lugar*, la música se desarrolla en lo *dramático*. Ya la tragedia antigua era musical, pero en ella la música no alcanzó todavía preeminencia alguna, pues en obras propiamente hablando poéticas la primacía debe quedar para la expresión verbal y el desarrollo poético de las representaciones* y los sentimientos, y la música, cuyo desarrollo armónico y melódico no había alcanzado todavía entre los antiguos el grado de la posterior época cristiana, sólo podía servir principalmente para realzar vivamente por el lado rítmico la resonancia musical de las palabras poéticas y hacerla más accesible para el sentimiento. En la ópera,

opereta, etc., modernas, la música dramática en cambio, tras haberse ya perfeccionado en sí en el campo de la música de iglesia y haber logrado también en la expresión lírica una gran perfección, ha alcanzado una perspectiva autónoma. Pero desde el punto de vista del canto la *opereta* es un género intermedio menor que sólo exteriormente mezcla parlamento y canto, lo musical y lo no musical, discurso prosaico y canto melódico. Suele habitualmente decirse ciertamente que el canto en dramas es en general antinatural, pero este reproche no basta y debería poderse dirigir todavía más contra la ópera, en la que de principio a fin cada idea, sentimiento, pasión y decisión se acompaña de canto y se expresa mediante el mismo. Ha todavía de justificarse por el contrario la opereta cuando deja entrar música allí donde los sentimientos y las pasiones se suscitan más vivamente o en general se evidencian accesibles a la descripción musical; pero resulta siempre un inconveniente la yuxtaposición de la verbosidad prosaica del diálogo y los trozos cantados artísticamente tratados. Pues en tal caso la liberación por el arte no es completa. En cambio, en la *ópera* propiamente dicha, que ejecuta de modo enteramente musical toda la acción, somos transportados de una vez por todas de la prosa a un mundo artístico superior en cuyo carácter se mantiene ahora también toda la obra cuando la música toma como su contenido principal el aspecto interno del sentimiento, las disposiciones singulares y generales en las distintas situaciones, los conflictos y luchas de las pasiones, a fin de subrayarlos por completo únicamente mediante la más completa expresión de los afectos. En el *vodevil* por el contrario, donde en alusiones rimadas singulares, más chocantes, se cantan melodías ya conocidas y apreciadas, el canto no es, por así decir, más que una ironía sobre sí mismo. El hecho de cantar debe tener un sereno viso parodiante, la comprensión del texto y de sus chistes es lo

principal, y cuando el canto cesa, nos echamos a reír de que se haya cantado en absoluto.

b) La música autónoma

Hemos podido comparar lo melódico, en cuanto completamente en sí concluso y que estriba en sí mismo, con la escultura plástica, mientras que en la declamación musical hemos reconocido el tipo de pintura que más aproxima a lo particular. Ahora bien, puesto que en tal caracterización más determinada se expone un cúmulo de rasgos que el curso siempre más simple de la voz humana no puede desplegar en toda su riqueza, tanto más se agrega aquí el acompañamiento instrumental cuanto más avanza la música en vitalidad multilateral.

En segundo lugar, como el otro aspecto de la melodía que acompaña a un texto y de la expresión caracterizante de las palabras, tenemos que situar la liberación de un contenido ya para sí, aparte de los sonidos musicales, comunicado en forma de representaciones* determinadas. El principio de la música lo constituye la interioridad subjetiva. Pero lo más interno del sí concreto es la subjetividad como tal, no determinada por ningún contenido fijo y por tanto no obligada a moverse de acá para allá, sino que se apoya en sí misma en libertad sin trabas. Ahora bien, si en la música esta subjetividad debe hacer valer igualmente todos sus derechos, debe desligarse de un texto dado y extraer puramente de sí misma su contenido, el curso y la clase de expresión, la unidad y el desarrollo de su obra, la imposición de un pensamiento capital y la inserción episódica y la ramificación de otros, etc., y además, en la medida en que aquí el significado del todo no se expresa mediante palabras,

limitarse a los medios puramente musicales. Éste es el caso en la esfera que ya antes he designado como la música *autónoma*. La música acompañante tiene fuera de sí lo que debe expresar, y en tal medida se refiere en su expresión a algo que no le pertenece a ella en cuanto música, sino a un arte extraño, a la poesía. Pero si la música quiere ser puramente musical, debe alejar de sí este elemento no peculiar a ella y emanciparse completamente, con toda su libertad sólo ahora cabal, de la determinidad de la palabra. Éste es el punto del que ahora tenemos que hablar más precisamente.

Ya dentro de la música acompañante misma vimos iniciarse el acto de tal liberación. Pues si por una parte la palabra poética ciertamente relegaba a segundo plano a la música y la hacía utilitaria, por otra en cambio la música flotaba en dichosa paz por encima de la determinidad *particular* de las palabras o se desprendía en general del significado de las representaciones* expresadas, para mecerse jovial o quejumbrosamente según su propio gusto. Ahora bien, el mismo fenómeno volvemos a encontrar también entre los oyentes, el público, principalmente respecto a la música dramática. Pues la ópera tiene diversos ingredientes: localización paisajista o no, curso de la acción, incidentes, cortejos, vestimentas, etc.; por otro lado están la pasión y su expresión. Así, aquí el contenido es doble, la acción externa y el sentimiento interno. Ahora bien, por lo que a la acción como tal se refiere, aunque constituye lo cohesionante de todas las partes singulares, en cuanto curso de la acción es menos musical y en gran parte es elaborada recitativamente. Ahora bien, el oyente se libera fácilmente de este contenido, no presta ninguna atención particularmente a las réplicas y contrarréplicas recitativas y se atiene meramente a lo propiamente hablando musical y melódico. Éste es

principalmente el caso, como ya antes dije, entre los italianos, la mayoría de cuyas óperas más recientes tienen pues también de suyo una hechura que, en lugar de escuchar la charla musical o las demás trivialidades, uno prefiere hablar él mismo o bien entretenerse de otra manera, y sólo vuelve con pleno placer a atender ante los trozos propiamente hablando musicales, que son entonces disfrutados de manera puramente musical. Aquí por tanto compositor y público están prontos a desentenderse por entero del contenido de las palabras y a tratar y gozar la música para sí como arte autónomo.

α) Pero la esfera propiamente dicha de esta independencia no puede ser la música vocal acompañante, que permanece ligada a un texto, sino la música *instrumental*. Pues, como ya indiqué, la voz es la resonancia propia de la subjetividad total que llega también a representaciones* y palabras, y en su propia voz y en el canto encuentra el órgano adecuado cuando quiere exteriorizar y percibir el mundo interno de sus representaciones* como penetrado por la concentración interior del sentimiento. Pero los instrumentos carecen de este fundamento de un texto acompañante, de modo que aquí puede comenzar el dominio de la música que se limita a su círculo más propio.

β) Tal música de instrumentos singulares o de toda la orquesta se presenta en cuartetos, quintetos, sextetos, sinfonías, etc., sin texto ni voces humanas, no sigue un curso para sí claro de representaciones* y precisamente por eso está dirigida al sentimiento más abstracto en general, que sólo puede encontrarse expresado ahí de modo general. Pero lo principal resulta el de acá para allá, el arriba y abajo puramente musicales de los movimientos armónicos y melódicos, el proceder más obstaculizado, más difícil, profundamente penetrante, incisivo, o fácil, fluido, la

elaboración de una melodía en todas las vertientes de los medios musicales, la concordancia artística de los instrumentos en su consonancia, su sucesión, su alternancia, su buscarse, encontrarse, etc. Por eso es principalmente en este terreno donde comienzan a distinguirse esencialmente el *diletante* y el *entendido*. En la música al *profano* le encanta sobre todo la expresión inteligible de sentimientos y representaciones*, lo tangible, el contenido, y por tanto se inclina preferentemente por la música acompañante; en cambio al *entendido*, que tiene acceso a las relaciones musicales internas de los sonidos e instrumentos, le encanta la música instrumental en su uso artístico de las armonías y entrelazamientos melódicos y formas cambiantes; la música misma le colma por entero y tiene el interés de confrontar lo oído con las reglas y leyes que le son conocidas, a fin de juzgar y gustar plenamente de lo ofrecido, aunque aquí la genialidad innovadoramente inventiva del artista puede con frecuencia poner también en aprietos al entendido que no está habituado precisamente a estas o aquellas progresiones, transiciones, etc. Rara vez se beneficia el mero aficionado de tal colmación completa, y al punto le asalta el deseo de colmar este difundirse en sonidos aparentemente carente de esencia, de encontrar puntos de apoyo espirituales para el avance, en general representaciones* más determinadas y un contenido más preciso para lo que le resuena en el alma. En este respecto la música le deviene simbólica, pero con el intento de atrapar el significado se halla ante enigmáticos problemas que desaparecen rápidamente, los cuales no siempre se prestan a un desciframiento y son en general susceptibles de la más diversa interpretación.

Ahora bien, el *compositor* puede ciertamente por su parte introducir él mismo en su obra un determinado significado, un contenido de representaciones* y sentimientos y su

cerrado curso articulado, pero a la inversa puede también fijarse, despreocupándose de tal contenido, en la estructura puramente musical de su trabajo y lo rico en espíritu de tal arquitectónica. Pero por este lado la producción musical puede en tal caso devenir fácilmente algo muy desprovisto de pensamiento y de sentimiento que tampoco precisa ya de una consciencia profunda de la cultura y del ánimo. Debido a esta vaciedad temática, no sólo vemos a menudo que el don de la composición se desarrolla ya en la más tierna edad, sino que con frecuencia compositores de talento resultan también a lo largo de toda su vida los hombres más inconscientes, más desustanciados. Lo más profundo ha por tanto de situarse en el hecho de que el compositor dedique también en la música instrumental la misma atención a ambos aspectos, a la expresión de un contenido por supuesto más indeterminado y a la estructura musical, con lo que queda a su vez libre luego de dar la preferencia bien a lo melódico, bien a la profundidad y dificultad armónicas, bien a lo característico, o mediar también entre estos elementos.

γ) Pero desde el comienzo hemos planteado como el principio general de esta fase la subjetividad en su crear musical sin trabas. Esta independencia de un contenido para sí ya afianzado actuará siempre por tanto más o menos en pro también del arbitrio y deberá dejarle a éste un margen no estrictamente delimitable. Pues, aunque también este modo de composición tiene sus reglas y formas determinadas a las que el mero antojo está obligado a someterse, semejantes leyes sólo afectan sin embargo a los aspectos más generales, y para lo más preciso está abierto un círculo infinito en el que la subjetividad, sólo con que se mantenga dentro de los límites que la naturaleza misma de las relaciones tonales implica, puede por lo demás disponer a su gusto. Es más, en el curso del desarrollo de estos géneros, el arbitrio subjetivo, con sus

ocurrencias, caprichos, interrupciones, humoradas ingeniosas, tensiones ilusorias, giros por sorpresa y efectos inauditos, hace también de sí finalmente, frente a la firme marcha de la expresión melódica y el contenido textual de la música acompañante, el dueño incontestado.

c) La ejecución artística

En la escultura y la pintura tenemos ante nosotros la obra de arte como el *resultado* que está ahí objetivamente para sí de una actividad artística, pero no esta actividad misma como producción viva efectivamente real. De la actualidad de la obra de arte musical forma en cambio parte, como vimos, la acción del artista ejecutante, tal como en la poesía dramática el hombre entero aparece representado** con plena vitalidad y hace de sí la obra de arte animada.

Ahora bien, así como vimos a la música tomar dos direcciones según emprendiera la conversión en adecuada a un contenido determinado o se trazase de antemano su propio camino con libre autonomía, podemos también ahora distinguir *dos* diferentes clases principales de arte musical ejecutante. La una se sumerge por entero en la obra de arte ya dada y no quiere transmitir nada más que lo que ya contiene la obra de arte dada; la otra por contra no es sólo reproductiva, sino que extrae expresión, interpretación, en suma la animación propiamente dicha, no sólo de la composición previa, sino primordialmente de medios propios.

α) El epos, en el cual el poeta quiere desplegar ante nosotros un mundo objetivo de sucesos y modos de actuar, no le deja al rapsoda recitante nada más que pasar por entero con su subjetividad individual a segundo plano frente a los

hechos y acontecimientos que relata. Cuanto menos destaque, tanto mejor; es más, puede ser incluso monótono y poco animado sin perjuicio. Lo que debe tener efecto es la cosa, la ejecución poética, la narración, no el sonido, el verbo y la narración efectivamente reales. De aquí podemos también abstraer una regla para la *primera* clase de interpretación musical. Pues si la composición es, por así decir, de consistencia objetiva, de modo que el compositor mismo sólo ha puesto en sonidos la cosa o el sentimiento enteramente lleno de la misma, también la reproducción deberá ser de tan cósica índole. El artista ejecutante no sólo no necesita añadir natía de lo suyo, sino que en absoluto debe hacerlo si no se quiere dañar el efecto. Debe someterse por entero al carácter de la obra y sólo querer ser un órgano obediente. Sin embargo, en esta obediencia no debe por otra parte, como bastante a menudo sucede, rebajarse a mero operario manual, lo que sólo se le consiente al organillero. Si debe por el contrario seguir hablándose de arte, el artista tiene el deber, no de dar la impresión de un autómata musical que recita una mera lección y repite mecánicamente lo prescrito, sino de vivificar anímicamente la obra en el sentido y el espíritu del compositor. El *virtuosismo* de tal animación se limita sin embargo a resolver con acierto los difíciles problemas de la composición en el aspecto técnico, y en ello no sólo evitar toda apariencia de lucha con una dificultad penosamente vencida, sino moverse en este elemento con completa libertad, tal como en el respecto espiritual la *genialidad* no puede consistir sino en alcanzar efectivamente en la reproducción la altura espiritual del compositor y darle vida.

β) Ahora bien, otra cosa sucede en obras de arte en las que la libertad y el arbitrio subjetivos prevalecen ya por parte del compositor y en general ha de buscarse menos una consistencia sin resquicios en expresión y demás tratamiento

de lo melódico, armónico, característico, etc. Aquí por una parte tendrá cabida la bravura virtuosista, por otra la genialidad no se limita a una mera ejecución de lo dado, sino que se amplía hasta el punto en que el *artista* mismo compone en la interpretación, completa lo que falta, profundiza lo superficial, anima lo más carente de alma y de este modo aparece sin más autónomo y productivo. Así, p. ej., en la ópera italiana siempre se le ha dejado mucho al cantante: éste tiene particularmente un margen más libre en los adornos, y en la medida en que aquí la declamación se aleja más del estricto ceñirse al contenido particular de las palabras, también esta ejecución más independiente deviene una libre corriente melódica del alma, la cual se complace en resonar para sí misma y en elevarse con sus propias alas. Por tanto, cuando se dice que Rossini, p. ej., se lo ha dejado fácil a los cantantes, esto es exacto sólo en parte. Se lo hace igualmente difícil, pues les remite de muchas maneras a la actividad de su genio musical autónomo. Pero, ahora bien, si éste es de índole efectivamente genial, la obra de arte que de ello nace tiene un encanto peculiar del todo. Pues uno no tiene presente ante sí sólo una *obra de arte*, sino el *producir* artístico efectivamente real mismo. En esta presencia completamente viva se olvida todo lo exteriormente condicionante, el lugar, la ocasión, el pasaje determinado en el acto de culto divino, el contenido y el sentido de la situación dramática, ya no se precisa, no se quiere ningún texto, no queda nada más que el sonido universal del sentimiento en general, en cuyo elemento el alma que estriba en sí del artista se entrega a su efusión, evidencia su genialidad de invención, su intimidad de ánimo, su maestría de ejecución, e incluso, cuando esto sucede con espíritu, destreza y donaire, puede interrumpir la melodía misma con bromas, caprichos y afectaciones, y abandonarse a los antojos

y a las sugerencias del momento.

γ) Más maravillosa todavía deviene *en tercer lugar* tal vitalidad cuando el órgano no es la voz humana, sino cualquiera de los *demás instrumentos*. Éstos en efecto están con su resonancia más lejos de la expresión del alma y resultan en general algo exterior, una cosa muerta, mientras que la música es movimiento y actividad interiores. Ahora bien, si la exterioridad del instrumento desaparece por completo, si la música interna traspasa por entero la realidad externa, en este virtuosismo el instrumento extraño aparece como un órgano perfectamente desarrollado muy propio del alma artística. Todavía recuerdo de mi juventud, p. ej., a un virtuoso de la guitarra que había compuesto de modo carente de gusto grandiosas músicas de batalla para este modesto instrumento. De oficio, según creo, era tejedor, y, cuando se hablaba con él, un hombre tranquilo, inconsciente. Pero si se ponía a tocar, se olvidaba el escaso gusto de la composición tanto como él se olvidaba de sí mismo y producía raros efectos, pues transfería a su instrumento toda su alma, la cual apenas conocía ejecución más elevada que la de hacerse resonar en aquellos sonidos.

Tal virtuosismo, cuando alcanza su punto culminante, no sólo evidencia el más fascinante dominio de lo externo, sino que también revela la incondicionada libertad interna, pues al tocar supera dificultades aparentemente insuperables, se entrega a afectaciones, bromea sorprendiendo con interrupciones, ocurrencias de ingenioso humorismo y hace agradable incluso lo barroco con invenciones originales. Pues una cabeza modesta no puede producir piezas artísticas originales, pero en artistas geniales éstas demuestran la increíble maestría en y sobre su instrumento, cuyas limitaciones el virtuosismo sabe vencer y como prueba audaz de esta victoria puede pasar de acá para allá por clases de

sonidos enteramente diferentes de instrumentos extraños. En esta clase de ejecución gozamos de la cumbre suprema de la vitalidad musical, del maravilloso secreto de que un instrumento externo devenga un órgano perfectamente animado, y tenemos al mismo tiempo ante nosotros como en un destello la concepción interior así como la ejecución de la fantasía genial en la más instantánea compenetración y la más evanescente vida.

Éstos son los aspectos más esenciales que he oído y sentido en la música, y los puntos de vista generales que he abstraído y reunido para nuestro presente examen.

3. La poesía

1. El templo de la *arquitectura* clásica exige un dios que lo habite; la *escultura* lo erige con plástica belleza y al material que para ello utiliza le da formas que según su naturaleza no resultan exteriores a lo espiritual, sino que son la figura inmanente al contenido determinado mismo. Pero la corporeidad y la sensibilidad, así como la universalidad ideal de la figura escultórica, tienen frente a sí por una parte lo subjetivamente interior, por otra la particularidad de lo particular[653], en cuyo elemento debe alcanzar realidad efectiva, a través de un nuevo arte, tanto el contenido de la vida religiosa como de la mundana. En el principio de las artes figurativas este modo de expresión tanto subjetivo como particular-característico lo aporta la *pintura*, pues ésta rebaja la exterioridad real de la figura a la apariencia, más ideal, del color, y hace de la expresión del alma interna el centro de la representación**. Sin embargo, la esfera general en que estas artes se mueven, una en el tipo simbólico, otra en el plástico-ideal, la tercera en el romántico, es la *figura externa* sensible del espíritu y de las cosas naturales.

Pero, ahora bien, el contenido espiritual, en cuanto esencialmente perteneciente a lo interno de la consciencia, tiene en el mero elemento de la apariencia externa y en la intuición a la que se ofrece la figura externa un ser-ahí al mismo tiempo extraño para lo interno, del que el arte debe a

su vez extraer por tanto sus concepciones para transferirlas a un dominio que, tanto según el material como según la clase de expresión, sea para sí mismo de índole interior e ideal. Éste fue el paso adelante que vimos dar a la *música*, en la medida en que ésta hacía para lo interno lo interior como tal y el sentimiento subjetivo, en vez de en figuras intuibles, en las figuraciones de la resonancia en sí vibrante. Pero con ello pasaba a otro extremo, a la concentración subjetiva inexplicitada, cuyo contenido encontraba en los sonidos una exteriorización ella misma a su vez sólo simbólica. Pues, tomado para sí, el sonido carece de contenido y tiene su determinidad en relaciones numéricas, de modo que lo cualitativo del contenido espiritual ciertamente corresponde en general a estas relaciones cuantitativas que se patentizan como diferencias, oposiciones y mediación esenciales, pero no puede ser completamente expresado en su determinidad cualitativa por el sonido. Si por tanto este aspecto no debe faltar del todo, la música, debido a su unilateralidad, debe llamar en su ayuda a la denotación más precisa de la palabra y, para el ajuste más firme a la particularidad y a la expresión característica del contenido, exige un texto que sea el único en rellenar más precisamente lo subjetivo que a través de los sonidos se efunde. Ahora bien, mediante esta expresión de representaciones* y sentimientos, la interioridad abstracta de la música emerge ciertamente a una explicación más clara y más firme; pero, por un lado, lo que de ella se desarrolla no es el aspecto de la representación* ni su forma conforme al arte, sino sólo la interioridad acompañante como tal, por otro la música se desliga en general del vínculo con la palabra para moverse en torno sin impedimentos en su propio círculo de sonidos. Con ello el dominio de la representación*, que no se queda en la interioridad más abstracta como tal, sino que se configura su mundo como una realidad efectiva concreta, se

separa por su parte igualmente de la música y se da para sí en la poesía una existencia conforme al arte.

Ahora bien, la *poesía*, el arte oral, es lo tercero, la *totalidad* que unifica en sí los extremos de las artes figurativas y de la música en una fase superior, en ámbito de la interioridad espiritual misma. Pues, por una parte, la poesía contiene, como la música, el principio del percibirse lo interno como interno que les falta a la arquitectura, a la escultura y a la pintura; por otra, en el campo del representar*, intuir y sentir internos mismos, se extiende en un mundo objetivo que no pierde del todo la determinidad de la escultura y la pintura, y es capaz de desplegar más completamente que cualquier otro arte la totalidad de un acontecimiento, una sucesión, alternancia de movimientos anímicos, pasiones, representaciones* y el curso concluso de una acción.

2. Pero, más precisamente, la poesía constituye el tercer lado junto a la *pintura* y la *música* en cuanto las artes *románticas*.

a) Pues, por una parte, su principio en general es el de la *espiritualidad* que ya no retorna a la materia pesada como tal para formarla, como la arquitectura, simbólicamente, en el entorno análogo de lo interno, o, como la escultura, conformar como exterioridad espacial en la materia real la figura natural perteneciente al espíritu, sino que expresa inmediatamente para el espíritu el espíritu con todas sus concepciones de la fantasía y del arte, sin emerger éstas visible y corpóreamente para la intuición externa. Por otra parte, la poesía puede, en un grado todavía mayor que la música y la pintura, tanto compendiar en forma de interioridad como desplegar en la amplitud de rasgos singulares y peculiaridades contingentes no sólo lo interno subjetivo, sino también lo particular[654] del ser-ahí externo.

b) Sin embargo, por otro lado, en cuanto totalidad, la poesía también ha de distinguirse a su vez esencialmente de las artes determinadas cuyo carácter ensambla en sí.

α) Por lo que a este respecto concierne a la *pintura*, queda en ventaja sobre todo allá donde se trata de llevar ante la intuición un contenido también según su apariencia externa. Pues la poesía puede ciertamente intuitivizar igualmente con múltiples medios enteramente lo mismo que la fantasía en general implica el principio de emerger para la intuición; pero en la medida en que la representación* en cuyo elemento se mueve primordialmente la poesía es de naturaleza espiritual y se aviene con ella la universalidad del pensamiento, es incapaz de lograr la determinidad de la intuición sensible. Por otro lado, en la poesía los distintos rasgos que introduce para hacernos intuible la figura concreta de un contenido no concurren, como en la pintura, en cuanto una y la misma totalidad, la cual está ahí ante nosotros cabalmente como una simultaneidad de todas sus singularidades sino que se separan, pues la representación* sólo puede ofrecer como sucesión lo múltiple que contiene. Pero no es esta más que una deficiencia por el lado sensible que el espíritu esta a su vez en condiciones de compensar. En efecto, puesto que el discurso, también allá donde se esfuerza por evocar una intuición concreta, no se dirige a la percepción sensible de una exterioridad dada, sino siempre a lo interno, a la intuición espiritual, los rasgos singulares, aunque sólo se siguen unos a otros, son sin embargo trasladados al elemento del espíritu en sí único, el cual sabe eliminar la sucesión, concentrar la variopinta serie en *una* imagen y fijar y gozar de esta imagen en la representación. Además, esta carencia de realidad sensible y de determinidad externa de la poesía frente a la pintura no tarda en resultar un exceso incalculable. Ya que, al sustraerse la poesía a la limitación pictórica a un

espacio determinado y, más aún, a un momento determinado de una situación o acción, le es con ello concedida la posibilidad de representar** un objeto en toda su profundidad interior así como en la amplitud de su despliegue temporal. Lo verdadero es de todo punto concreto en el sentido de que comprende en sí una unidad de determinaciones esenciales. Pero en cuanto que aparecen, éstas se desarrollan no sólo en la yuxtaposición del espacio, sino en una sucesión temporal en cuanto una historia cuyo decurso la pintura sólo puede actualizar de modo inapropiado. Ya cada brizna de hierba, cada árbol tienen, en este sentido su historia, una mutación, una sucesión y una totalidad conclusa de diferentes circunstancias. Más aún es este el caso en el ámbito del espíritu, que exhaustivamente sólo puede ser representado** como espíritu efectivamente real, que aparece, si nos lo representamos* como un decurso tal.

β) Como vimos, como material exterior la poesía tiene en común con la *música* el sonido Toda la materia exterior, objetiva en el mal sentido de la palabra, en la sucesión fásica de las artes particulares se disipa finalmente en el elemento subjetivo del sonido, que se sustrae a la visibilidad y hace perceptible lo interno sólo a lo interno. Pero para la música el fin esencial es la configuración de este sonido en cuanto *sonido* Pues aunque el alma, en la marcha y curso de la melodía y sus relaciones armónicas fundamentales, se lleva a sentimiento lo interno de los objetos o lo interno suyo propio, no es en cambio lo interno como tal, sino el alma entrelazada del modo más íntimo con su *sonido*, la configuración de esta expresión *musical*, lo que le da a la música su carácter propiamente dicho. Tanto es este el caso que la música, cuanto más prevalece en ella la adaptación de lo interno al remo de los sonidos en vez de lo espiritual como tal, tanto

más deviene música y arte autónomo. Pero por eso tampoco sino de modo relativo es capaz de asumir en si la multiplicidad de representaciones* e intuiciones espirituales, la amplia extensión de la consciencia en sí llena y en su expresión se queda en la más abstracta universalidad de lo que aprehende como contenido y en la más indeterminada identidad del ánimo. Ahora bien, en la misma medida en que desarrolla la más abstracta universalidad en una totalidad concreta de representaciones*, fines, acciones, sucesos, y añade a su configuración también la intuición singularizante, abandona el espíritu no sólo la interioridad meramente sentiente y la elabora en un mundo de realidad efectiva objetiva igualmente desplegado él mismo en lo interno de la fantasía, sino que esto debe, precisamente por esta configuración, renunciar a querer expresar la con ello nuevamente ganada riqueza del espíritu también entera y exclusivamente mediante relaciones tonales. Así como el material de la escultura es demasiado pobre para poder representar** en sí los fenómenos más plenos a los que la pintura tiene la tarea de dar vida, así tampoco están ahora ya las relaciones tonales y la expresión melódica en condiciones de realizar por completo las formaciones poéticas de la fantasía. Pues éstas tienen ora la más precisa determinidad consciente de representaciones*, ora la figura de fenómeno exterior expresada para la intuición interna. El espíritu extrae por tanto su contenido del sonido como tal y se revela mediante palabras que ciertamente no abandonan por entero el elemento del sonido, pero lo rebajan a signo meramente externo de la comunicación. Es decir, mediante esta repleción con representaciones* espirituales, el sonido se convierte en sonido verbal y la palabra a su vez, de un auto-fin, en un medio desprovisto para sí de autonomía. Según lo que ya antes establecimos, esto produce la diferencia esencial entre

música y poesía. El contenido del arte oral es el íntegro mundo de las representaciones* desarrolladas de modo rico en fantasía, lo espiritual que es junto a sí mismo, lo cual permanece en este elemento espiritual y, cuando se mueve hacia una exterioridad, se sirve de ésta sólo todavía como un signo distinto él mismo del contenido. Con la música el arte renuncia a la inmersión de lo espiritual en una *figura* también sensiblemente visible, actual; en la poesía abandona también el elemento opuesto del *sonido* y de la percepción, al menos en la medida en que este sonido no es ya transformado en la exterioridad conforme y en la expresión única del contenido. Lo interno por tanto se exterioriza sin duda, pero no quiere encontrar en la sensibilidad, si bien más ideal, del sonido su ser-ahí efectivamente real, al que únicamente busca en sí mismo para expresar el contenido del espíritu tal como éste es en lo interno de la fantasía en cuanto fantasía.

c) Si, *en tercer lugar*, examinamos por último el carácter peculiar de la poesía en esta diferencia con la música y la pintura, así como con las restantes artes figurativas, éste simplemente reside en la degradación que acabamos de indicar del modo de apariencia y de la configuración sensible de todo contenido poético. En efecto, si el sonido ya no asume en sí y representa**, como en la música o como el color en la pintura, todo el contenido, aquí desaparece necesariamente el tratamiento musical del mismo, tanto por el lado del compás como de la armonía y la melodía, y sólo resta todavía en general la figuración de la medida temporal de las sílabas y las palabras, así como el ritmo, la eufonía, etc., y ciertamente no como el elemento propiamente dicho para el contenido, sino como una exterioridad más accidental que sólo adopta todavía forma artística porque el arte no debe dejar que ningún lado exterior se mueva sin más contingentemente según capricho propio.

α) Ahora bien, ante este retraimiento del contenido espiritual del material sensible, surge al punto la pregunta sobre qué constituirá, pues, ahora en la poesía la exterioridad y la objetividad propiamente dichas, si no debe serlo el sonido. Simplemente podemos responder: el *representar** e *intuir internos mismos*. Las formas *espirituales* son las que sustituyen lo sensible y ofrecen el material que ha de configurarse, tal como antes el mármol, el bronce, el color y los sonidos musicales. Pues no debemos aquí dejarnos extraviar por el hecho de que pueda decirse que sean en efecto representaciones* e intuiciones el *contenido* de la poesía. Esto, como más tarde se mostrará todavía más pormenorizadamente, es ciertamente exacto; pero igualmente esencial es también afirmar que la representación*, la intuición, el sentimiento, etc., son las formas específicas en que la poesía capta y lleva a representación** todo contenido, de modo que estas formas, puesto que lo único que resulta accesorio es el aspecto sensible de la comunicación, suministran el material propiamente dicho que el poeta tiene que tratar artísticamente. También en la poesía debe ciertamente la cosa, el contenido, alcanzar objetualidad para el espíritu; no obstante, la objetividad troca su realidad hasta aquí externa por la interna y sólo adquiere un ser-ahí en la consciencia misma, como algo meramente representado e intuido espiritualmente. El espíritu deviene así objetual en su propio terreno y tiene al elemento lingüístico sólo como medio ora de la comunicación, ora de la exterioridad inmediata de la que de suyo ha regresado a sí como de un mero signo. Por eso también para lo propiamente hablando poético resulta indiferente si una obra poética es leída escuchada, y ésta puede ser también, sin desmedro esencial de su valor, traducida a otras lenguas, vertida en prosa y puesta por tanto en relaciones sonoras totalmente diferentes.

β) Ahora bien, *en segundo lugar*, surge a continuación la pregunta sobre para *qué* ha pues, de emplearse en la poesía el representar* interno como material y forma para lo en para sí verdadero de los intereses espirituales en general pero no sólo para lo sustancial de los mismos en su universalidad de alusión simbólica o popularización clásica, sino asimismo para todo lo especifico y particular que esto sustancial implica, y por tanto para casi todo lo que de cualquier modo interesa y ocupa al espíritu. Tanto respecto a su contenido como al modo de exponerlo, tiene por consiguiente el arte oral un campo desmesurado y más vasto que las demás artes. Cada contenido, todas las cosas, acontecimientos, historias, gestas, acciones espirituales y naturales, circunstancias internas y externas, pueden llevarse a la poesía y ser configurados por ésta.

γ) Pero, ahora bien, este diversificadísimo material no deviene poético ya por el hecho de que en general sea asumido en la representación*, pues también la consciencia común puede desarrollar en representaciones* y singularizar en mintuiciones enteramente el mismo contenido, sin que surja algo poético. A este respecto antes llamamos a la representación* sólo el único *material* y elemento que, en la medida en que a través del arte adopta una nueva figura, deviene una forma conforme a la poesía tal como color y sonido no son inmediatamente, en cuanto color y sonido, ya pletórico y musical respectivamente. Podemos en general concebir esta diferencia de tal modo que no sea la *representación* como tal*, sino la *fantasía* artística la que haga poético u… contenido, si en efecto la fantasía lo aprehende de tal modo que, en vez de estar ahí como figura arquitectónica, escultórico-plástica y pictórica, o resonar como sonidos musicales, se deja comunicar en el discurso, en palabras y su agregado lingüísticamente bello.

La primera exigencia que con ello deviene necesaria se limita por una parte a que el contenido no sea aprehendido ni con las relaciones del *pensamiento* intelectivo o especulativo, ni con la forma de *sentimiento* sin palabras o *claridad* y precisión meramente de modo exterior sensibles, por otra a que no entre en la representación con la contingencia, dispersión y relatividad de la realidad efectiva *finita* en general. La fantasía poética tiene a este respecto unas veces que ostentar el centro entre: la universalidad abstracta del pensamiento y la corporeidad sensible-concreta tal como hemos conocido ésta en las representaciones** de las artes figurativas; otras veces debe en general satisfacer las exigencias que ya en la primera parte establecimos para todo producto artístico, es decir, debe ser en su contenido fin para sí misma y desarrollar con interés puramente teórico como un mundo en si autónomo, en s concluso todo lo que pueda aprehender. Pues sólo en este caso es el contenido, como el arte demandada, debido a su manera de representación, un todo orgánico que da en sus partes la apariencia de una estrecha conexión y cohesión y que, frente al mundo de dependencias relativas, está ahí para sí sólo por sí mismo.

3. El último punto del que para concluir tenemos todavía que hablar respecto a la diferencia entre la poesía y las restantes artes afecta igualmente a la alterada relación en que la fantasía poética pone sus productos con el material externo de la representación**.

Las artes hasta aquí consideradas se tomaban completamente en serio el elemento sensible en que se movían, en la medida en que le daban al contenido sólo una figura que podía ser del todo asumida y expresada por las masas pesadas amontonadas, el bronce, el mármol, la madera, los colores y los sonidos. Ahora bien, en cierto sentido también la poesía tiene que cumplir un deber semejante. Pues

al poetizar debe siempre tenerse en cuenta que sus configuraciones sólo deben revelarse al espíritu mediante la comunicación lingüística. Sin embargo, aquí toda la relación se altera.

a) Pues, ahora bien, dada la importancia que en las artes figurativas y en la música adquiere el aspecto sensible, sólo un círculo *delimitado* de representaciones** corresponde por completo, debido a la *determinidad* específica de este material, al ser-ahí particular, real, en piedra, color o sonido, de modo que con ello el contenido y el modo artístico de concepción de las artes hasta aquí consideradas son restringidos en ciertos límites. Ésta fue la razón de que pusiéramos en estrecha conexión cada una de las artes determinadas sólo con una cualquiera de las formas artísticas particulares de cuya expresión adecuada parecía más capaz éste y no el otro arte: la arquitectura con lo simbólico, la escultura con lo clásico, la pintura y la música con la forma romántica. Ciertamente las artes particulares de uno y otro lado de su ámbito propiamente dicho invadían también las demás formas artísticas, por lo que podíamos hablar asimismo de arquitectura clásica y romántica, de escultura simbólica y cristiana, y debíamos también hacer mención de la pintura y la música clásicas; pero estas desviaciones, en vez de alcanzar la cima propiamente dicha, no eran por una parte más que ensayos preparatorios de inicios subordinados, o bien mostraban una incipiente trascendencia de un arte en la que éste abrazaba un contenido y un modo de tratamiento del material, el desarrollo cabal de cuyo tipo sólo le estaba permitido a un arte ulterior. En la expresión de su contenido la más pobre en general es la arquitectura, más rica ya la escultura, mientras que el perímetro de la pintura y la música puede extenderse al máximo. Pues con la idealidad creciente y la particularización más multilateral del material externo se

incrementa la multiplicidad tanto del contenido como de las formas que éste adopta. Ahora bien, de *tal* modo se desprende la poesía de tal importancia[655] del material en general, que la determinidad de su clase sensible de exteriorización no puede ofrecer ya ningún fundamento para la limitación a un contenido específico y un círculo delimitado de concepción y representación**. Tampoco está por tanto ligada más excluyentemente a ninguna forma artística determinada, sino que se convierte en el arte *universal* que puede configurar y expresar en cualquier forma cualquier contenido con sólo que éste sea en general susceptible de entrar en la fantasía, pues su material propiamente dicho resulta ser la fantasía misma, esta base universal de todas las formas artísticas particulares y artes singulares.

Lo mismo hemos ya visto en otra esfera en la conclusión de las formas artísticas particulares, cuyo último estadio buscábamos en el hecho de que el arte se había independizado del modo de representación** específico en *una* de sus formas y estaba más allá del círculo de esta totalidad de particularidades. Entre las artes determinadas, únicamente la esencia de la poesía entraña de suyo la posibilidad de un tal desarrollo omnilateral, y por eso ésta se activa en el curso de la producción poética en parte mediante la configuración efectivamente real de cada forma particular, en parte mediante la liberación de la circunscripción al tipo para sí concluso del carácter simbólico, clásico o romántico de la concepción y del contenido.

b) Ahora bien, a partir de aquí puede también justificarse al mismo tiempo el lugar que le hemos asignado a la poesía en el desarrollo científico. Porque, puesto que la poesía se ocupa de lo universal del arte como tal más de lo que puede ser el caso en cualquiera de los demás modos de producción de obras de

arte, pudiera parecer que la elucidación científica tuviera que comenzar por ella, para sólo después entrar en la particularización en que el material sensible específico hace que las demás artes se disgreguen. Sin embargo, según lo que ya hemos visto a propósito de las formas artísticas particulares, el proceso filosófico de desarrollo consiste por una parte en una profundización del contenido espiritual, por otra en la demostración de que el arte primero sólo busca su contenido adecuado, luego lo encuentra y finalmente lo trasciende. Ahora bien, este concepto de lo bello y del *arte* debe también hacerse valer asimismo en las *artes* mismas. Por eso empezamos por la arquitectura, que sólo aspira a la representación** cabal de lo espiritual en un elemento sensible, de modo que el arte no llega a la auténtica fusión más que a través de la escultura, y con la pintura y la música, debido a la interioridad y subjetividad de su contenido, comienza a su vez a disolver, tanto por el lado de la concepción como de la ejecución sensible, la unión consumada. Ahora bien, la poesía resalta del modo más agudo este último carácter, en la medida en que en su encarnación artística ha de concebirse esencialmente como un abandono de la sensibilidad real y una degradación de la misma, pero no como una producción que todavía no osa entrar en la corporificación y el movimiento en lo externo. Pero para poder explicar científicamente esta liberación debe ya haberse elucidado previamente aquello de lo que el arte emprende la emancipación. Lo mismo ocurre con la circunstancia de que la poesía esté en condiciones de asumir en sí la totalidad del contenido y de las formas artísticas. También esto tenemos que considerarlo como la obtención de una totalidad que científicamente sólo puede mostrarse como superación de la limitación en lo particular, lo que a su vez requiere el examen previo de las unilateralidades cuya

validez única es negada por la totalidad.

Sólo a través de este proceso de examen resulta entonces la poesía también como aquel arte particular en que el arte mismo comienza al mismo tiempo a disolverse y adquiere para el conocimiento filosófico su punto de transición a la representación* religiosa como tal tanto como a la prosa del pensamiento científico. Los confines del mundo de lo bello son, como antes vimos, por una parte la prosa de la finitud y de la consciencia común, a partir de la que el arte se abre camino hacia la verdad, por otra parte las esferas superiores de la religión y la ciencia, en las que pasa a una aprehensión de lo absoluto más desligada de la sensibilidad.

c) Por tanto, por más cabalmente que la poesía produzca también la entera totalidad de lo bello del modo más espiritual, sin embargo la espiritualidad constituye precisamente al mismo tiempo el defecto de esta última esfera artística. Dentro del sistema de las artes, en este respecto podemos contraponer directamente la poesía a la arquitectura, pues la arquitectura no puede todavía someter el material objetivo al contenido espiritual de tal modo que esté en condiciones de conformarlo como adecuada figura del espíritu; la poesía a la inversa va tan lejos en el tratamiento negativo de su elemento sensible que, en vez de, como hace la arquitectura con su material, configurar lo opuesto a la pesada materia espacial, el sonido, como un símbolo alusivo, más bien lo rebaja a signo carente de significado. Pero con ello la amalgama entre la interioridad espiritual y el ser-ahí externo se disuelve en un grado que comienza ya a no corresponder al concepto originario del arte, de modo que ahora la poesía corre riesgo de pasar en general de la región de lo sensible a perderse enteramente en lo espiritual. El hermoso medio entre estos extremos de la arquitectura y la poesía lo guardan la escultura, la pintura y la música, pues

cada una de estas artes elabora todavía el contenido espiritual enteramente en un elemento natural y se lo hace en igual medida aprehensible a los sentidos que al espíritu. Pues aunque la pintura y la música, en cuanto las artes románticas, manejan un material ya más ideal, por otra parte compensan sin embargo la inmediatez del ser-ahí, la cual comienza a desvanecerse en esta idealidad acrecentada, con la plenitud de la particularidad y la más múltiple configurabilidad, de la que el color y el sonido se evidencian capaces de un modo más rico de lo que es exigible al material de la escultura.

Ahora bien, la poesía ciertamente busca por su parte igualmente una compensación, en la medida en que pone ante los ojos el mundo objetivo con una amplitud y multilateralidad que ni siquiera la pintura, al menos en una y la misma obra, sabe lograr, pero esto nunca deja de ser más que una realidad de la consciencia *interna*, y si bien la poesía, ante la necesidad de la encarnación artística, se libra a una impresión sensible reforzada, por una parte puede sin embargo conseguirla sólo con los medios prestados por la música y la pintura pero extraños a ella misma, por otra, para conservarse ella misma como auténtica poesía, debe asociarse con estas artes hermanas, siempre en cuanto sólo instrumentales, y poner en cambio de relieve como lo propiamente hablando principal de que ha de ocuparse la representación* espiritual la fantasía que le habla a la fantasía interna.

Hasta aquí en general sobre la relación conforme a concepto de la poesía con las restantes artes. Ahora bien, por lo que a la consideración más precisa del arte poético mismo respecta, debemos ordenarla según los siguientes puntos de vista.

Hemos visto que en la poesía el representar* interno

mismo ofrece tanto el contenido como el material Sin embargo, puesto que el representar* es también fuera del arte ya el modo más corriente de consciencia, debemos ante todo encargarnos de la tarea de separar la representación* *poética* de la *prosaica*. Pero la poesía no puede quedarse únicamente en este interno representar* poético, sino que debe confiar sus configuraciones a la expresión *lingüística*. Aquí debe a su vez contraer un doble deber, a saber. Por una parte debe orientar ya su conformar interno de tal modo que pueda adaptarse completamente a la comunicación lingüística; por otra, no puede dejar este elemento lingüístico mismo tal como es utilizado por la consciencia común, sino que debe tratarlo poéticamente para diferenciarse del modo prosaico de expresión tanto en la elección y en la colocación como en el sonido de las palabras.

Pero, ahora bien, puesto que, no obstante su exteriorización lingüística, está libre al máximo de las condiciones y limitaciones que la particularidad del material impone a las demás artes, la poesía tiene la más amplia posibilidad de desarrollar cabalmente todos los distintos géneros que la obra de arte puede asumir independientemente de la unilateralidad de un arte particular, y muestra por tanto la articulación más perfecta de los diversos *géneros* de la poesía.

Por eso en el curso ulterior tenemos

en primer lugar que hablar de lo *poético* en general y de la *obra de arte* poética;

en segundo lugar, de la expresión poética;

en tercer lugar, de la subdivisión de la poesía en poesía *épica, lírica* y *dramática*.

A. LA OBRA DE ARTE POÉTICA A DIFERENCIA DE LA PROSAICA

Casi todos los que han escrito sobre poesía aborrecen definir lo poético como tal o dar una descripción de lo que es poético. Y de hecho, cuando se empieza a hablar de la poesía como arte poético y no se ha tratado ya previamente qué contenido y modo de representación* pertenecen al arte en general, se hace sumamente difícil establecer dónde ha de buscarse la esencia propiamente dicha de lo poético. Pero la peligrosidad de la tarea aumenta principalmente cuando se parte del jaez individual de productos singulares y a partir de este conocimiento se quiere decir algo universal que deba tener validez para los diversos géneros y especies. Así, p. ej., pasan por poemas las obras más heterogéneas. Ahora bien, si se presupone tal asunción y luego se pregunta con qué derecho semejantes producciones deberían ser reconocidas como poemas, surge al punto la dificultad que acabamos de señalar. Afortunadamente podemos evitarla en este lugar. Pues, por una parte, no hemos en general pasado de los fenómenos singulares al concepto general de la cosa, sino que hemos a la inversa intentado desarrollar a partir del concepto la realidad del mismo; con lo que no ha, pues, de exigirse que en nuestra esfera actual, p. ej., todo lo que tan comúnmente se llama un poema pueda subsumirse bajo este concepto, en la medida en que la decisión de si algo es efectivamente un producto poético o no sólo ha de deducirse del concepto mismo. Por otra parte, aquí no necesitamos satisfacer la exigencia de indicar el concepto de lo poético, ya que para cumplir esta tarea no deberíamos sino repetir todo lo que en la primera parte desarrollamos ya acerca de lo bello y del ideal en general. Pues la naturaleza de lo poético coincide en general con el concepto de lo bello artístico y de la obra de

arte en general, ya que la fantasía poética no es, como en las artes figurativas y en la música, coartada en múltiples vertientes en su crear e impulsada en direcciones unilaterales por la índole del material en que piensa representar**, sino que sólo tiene en general que someterse a las exigencias esenciales de una representación** ideal y conforme al arte. De los múltiples puntos de vista que aquí pueden aplicarse sólo quiero por tanto destacar lo más importante, y ciertamente,

en primer lugar, respecto a la diferencia entre el modo de concepción poético y el prosaico, y,

en segundo lugar, por lo que a la *obra de arte* poética y prosaica se refiere; a lo que luego,

en tercer lugar, queremos todavía añadir algunas observaciones sobre la subjetividad creadora, el *poeta*.

1. La concepción poética y la prosaica

a) Contenido de ambas concepciones

Por lo que ante todo concierne al *contenido* que se adecúa a la concepción poética, podemos al punto excluir, al menos relativamente, lo exterior como tal, las cosas naturales: como su objeto propiamente dicho no tiene la poesía el sol, las montañas, el bosque, los paisajes, o la figura humana externa, la sangre, los nervios, los músculos, etc., sino intereses espirituales. Pues, por mucho que lleve en sí el elemento de la intuición y la intuitivización, también en este respecto resulta sin embargo actividad espiritual y sólo trabaja para la intuición interna a que se aproxima y para la que es más adecuado lo espiritual que las cosas externas en su apariencia

concreta sensible. Todo este círculo entra por tanto en la poesía sólo en la medida en que en él encuentra el espíritu un estímulo o un material para su actividad: como entorno del hombre por tanto, como su mundo exterior que sólo tiene un valor esencial en relación con lo interno de la consciencia, pero que no puede aspirar a la dignidad de devenir para sí mismo el objeto exclusivo de la poesía. Su objeto correspondiente es en cambio el infinito reino del espíritu. Pues la palabra, este ductilísimo material que pertenece inmediatamente al espíritu y es el más capaz de todos de captar los intereses y movimientos del mismo en su vitalidad interna, debe —como en las demás artes sucede con la piedra, el color, el sonido— ser también preferentemente aplicado a *la* expresión para la que más adecuada se evidencia. Por este lado deviene la tarea principal de la poesía llevar a la consciencia las potencias de la vida espiritual y lo que en general se agita en la pasión y el sentimiento humanos o apaciblemente desfila ante la consideración, el reino omnicomprensivo de la representación*, los hechos, las acciones, los destinos humanos, el engranaje de este mundo y el gobierno divino del mundo. Así, ha sido, y es todavía, la maestra más universal y más difundida de la raza humana. Pues enseñar y aprender son saber y experimentar lo que *es*. Las estrellas, los animales, las plantas no saben ni experimentan su ley; pero el hombre sólo existe conforme a la ley de su ser-ahí cuando sabe qué es él mismo y qué le rodea: debe conocer las fuerzas que le impulsan y le guían, y un saber tal es lo que la poesía da en su primera forma sustancial.

b) Diferencia entre la representación* poética y la prosaica

Pero también la consciencia *prosaica* aprehende este mismo contenido, y tanto enseña las leyes universales como sabe también distinguir, ordenar e interpretar el variopinto mundo de los fenómenos singulares; surge por tanto la pregunta, como ya hemos dicho, por la diferencia general entre el modo de representación* prosaico y el poético, dada tal posible igualdad de contenido.

α) La *poesía* es más antigua que el habla prosaica artísticamente desarrollada. Es la representación* originaria de lo verdadero, un saber que todavía no separa lo universal de su existencia viva en lo singular, ni contrapone entre sí ley y fenómeno, fin y medio, ni luego los refiere a su vez entre sí, mediante el razonamiento, sino que sólo capta lo uno en y por lo otro. Por eso no expresa sólo figurativamente un contenido para sí ya conocido en su universalidad; por el contrario, se demora, conforme a su concepto inmediato, en la unidad sustancial, que no ha hecho todavía tal separación y mera referencia.

αα) Ahora bien, con este modo de concepción plantea todo lo que aprehende como una totalidad en sí integrada y por tanto autónoma, que ciertamente puede ser rica y tener una vasta extensión de relaciones, individuos, acciones, acontecimientos, sentimientos y clases de representación*, pero que debe mostrar este vasto complejo como en sí cerrado, como producido, movido por lo uno cuya exteriorización particular es esta o aquella singularidad. Así, en la poesía lo universal, lo racional, no es expresado en universalidad abstracta y conexión filosóficamente demostrada, o con referencia intelectiva de sus aspectos, sino como vivificado, aparente, animado, omnideterminante y, no obstante, al mismo tiempo de un modo que deja que la unidad omnicomprensiva, el alma propiamente dicha de la vivificación, sólo opere secretamente de dentro afuera.

ββ) Este aprehender, configurar y enunciar resultan en la poesía puramente *teóricos*. El fin de la poesía no es la cosa y su existencia práctica, sino el conformar y el discurso. Empezó cuando el hombre emprendió la enunciación de *sí*; lo dicho[656] sólo le es ahí para ser enunciado[657]. Cuando el hombre mismo, en medio de la actividad y la menesterosidad prácticas, pasa al recogimiento teórico y se comunica, al punto aparece una expresión culta, un eco en la poesía. De esto nos suministra un ejemplo, para citar sólo uno, el dístico conservado por Herodoto[658] que relata la muerte de los griegos caídos en las Termopilas. El contenido es dejado en toda su simplicidad: la escueta noticia de que cuatro mil peloponesos habían entablado allí batalla contra trescientas miríadas; pero el interés es fijar una inscripción, enunciar, puramente por este decir, la gesta para el mundo contemporáneo y para la posterioridad, y así la expresión deviene poética, eso es, quiere evidenciarse como un ποιεῖν que deja al contenido en su simplicidad, pero conforma el enunciado intencionalmente. La palabra que capta las representaciones* se es de tan elevada dignidad, que intenta diferenciarse de otros modos de discurso y se convierte en un dístico.

γγ) Ahora bien, con ello la poesía se determina también en el aspecto lingüístico como una esfera propia, y para separarse del habla común la formación de la expresión deviene de un valor superior al mero enunciado. Pero a este respecto, como por lo que al modo general de intuición se refiere, debemos distinguir esencialmente entre una poesía originaria, que *antecede* al desarrollo de la prosa común y artística, y la aprehensión y el lenguaje poéticos, que se desarrollan en medio de una circunstancia vital y una expresión prosaicas ya completamente establecidas. La primera es espontáneamente poética en la representación* y el habla; la segunda en cambio

sabe del ámbito del que debe desligarse para colocarse en el libre terreno del arte, y se desarrolla por tanto en consciente diferencia frente a lo prosaico.

β) En segundo lugar, la consciencia *prosaica* que la poesía debe esquivar precisa de una clase enteramente diferente de representación* y de discurso, a saber.

αα) Por una parte, considera la vasta temática de la realidad efectiva según la conexión *intelectiva* entre causa y efecto, fin y medio, y demás categorías del pensamiento limitado, en general según las relaciones de la exterioridad y la finitud. Con ello cada particular unas veces se presenta de modo falso como autónomo, otras es puesto en mera *referencia* a otro y con ello sólo captado en su relatividad y dependencia, sin que se lleve a efecto esa libre unidad que en sí misma resulta sin embargo, en todas sus ramificaciones y disgregaciones, un todo total y libre, pues los aspectos particulares son sólo la única explicación y apariencia propia del contenido *uno* que constituye el centro y el alma cohesionante y que actúa también efectivamente como esta vivificación impregnante. Esta clase de representación* intelectiva sólo lleva a leyes particulares de los fenómenos, y tanto persiste en la separación y mera referencia entre la existencia particular y la ley universal como también las leyes mismas se le descomponen en particularidades fijas cuya relación es igualmente representada* sólo bajo la forma de la exterioridad y de la finitud.

ββ) Por otra parte, la consciencia *común* no se entromete en absoluto en la conexión interna, en lo esencial de las cosas, en fundamentos, causas, fines, etc., sino que se contenta con registrar lo que es y sucede como algo meramente singular esto es, según su contingencia insignificante. En este caso no es ciertamente superada por una escisión intelectiva la unidad

viva en que la intuición poética cohesiona la razón interna de la cosa y su exteriorización y ser-ahí; pero lo que falta es precisamente a mirada que penetre en esta racionalidad y significado de las cosas, las cuales devienen por lo tanto carentes de esencia para la consciencia y no pueden elevar ninguna ulterior pretensión al interés de la razón. Entonces la intelección de un mundo intelectivamente conectado y de sus relaciones es sólo trocada por la mirada que penetra en una yuxtaposición e interpenetración de algo indiferente que puede sin duda tener una gran amplitud de vitalidad exterior, pero deja del todo insatisfecha la más profunda necesidad de sí. Pues la auténtica intuición y el ánimo sólido sólo encuentran una satisfacción allá donde éste contempla y siente en los fenómenos la correspondiente realidad de lo esencial y de lo verdadero mismos. Al sentido más profundo lo exteriormente vivo le resulta muerto si como el alma propiamente dicha no transparece nada interno y en sí mismo rico en significado.

γγ) Ahora bien, estas carencias del representar* intelectivo y del intuir común son suplidas por el pensamiento *especulativo*, el cual por tanto está en cierto aspecto emparentado con la fantasía poética. Pues el conocimiento racional no tiene nada que ver con la singularidad contingente o pasa por alto en lo fenoménico la esencia de lo mismo m se contenta con esas separaciones y meras referencias de la representación y la reflexión intelectivas, sino que empalma en libre totalidad lo que para la consideración finita o bien se disgrega en cuanto autónomo, o bien es puesto en relación carente de unidad. Pero el pensar sólo tiene como resultado pensamientos; volatiliza la forma de la realidad en la forma del puro concepto y aunque capta y conoce las cosas efectivamente reales en su particularidad esencial y en su ser-ahí efectivamente real, eleva sin embargo

también esto particular al elemento ideal universal, único lugar donde el pensar está junto a sí mismo. Surge con ello trente al mundo fenoménico un nuevo reino que es, sin duda, la verdad de lo efectivamente real, pero una verdad que no se revela a su vez en lo *efectivamente real* mismo como potencia configuradora y alma propia de lo mismo. El pensar sólo es una reconciliación de lo verdadero y la realidad en el *pensar*, pero el crear y el formar poéticos una reconciliación en la forma, si bien sólo espiritualmente representada* de *fenómeno real* mismo.

γ) Tenemos con ello dos diferentes esferas de la consciencia: poesía y prosa. En épocas primitivas, en las que una determinada concepción del mundo no se ha desarrollado, según su fe religiosa y demás saber, en representación* y conocimiento intelectivamente ordenados ni la realidad efectiva de las circunstancias humanas se a regulado conforme a un tal saber, la poesía desempeña un papel más fácil. La prosa no se le enfrenta entonces como un para sí autónomo campo del ser-ahí interno y externo que sólo deba conquistar, sino que su tarea se limita más bien sólo a una profundización de los significados y a una clarificación de las figuras de la consciencia restante. Si por el contrario la prosa ha ya traído a su modo de concepción el contenido integro del espíritu e impreso el marchamo de aquél en todo, la poesía debe asumir la tarea de una refundición y un reacuñamiento sin excepción y por todas partes se ve envuelta en múltiples dificultades debido a la aspereza de lo prosaico. Pues no sólo debe sustraerse a la fijación de la intuición común en lo indiferente y contingente y elevar a la racionalidad el examen de la conexión intelectiva entre las cosas, o bien incorporar de nuevo el pensar especulativo como fantasía por así decir en el espíritu mismo, sino que debe asimismo transformar en estos diversos respectos el

habitual *modo de expresión* de la consciencia prosaica en poético y, pese a toda la intencionalidad que una tal oposición necesariamente provoca, conservar completamente sin embargo la apariencia de espontaneidad y de libertad originaria que el arte precisa.

c) Particularización de la intuición poética

Así, pues, del modo más general habríamos ahora tanto indicado el contenido de lo poético como separado la forma poética de la prosaica. Finalmente, el *tercer* punto que debemos todavía mencionar afecta a la particularización a que la poesía procede más todavía que las demás artes, las cuales tienen un desarrollo menos rico. Vemos ciertamente a la arquitectura surgir igualmente en los pueblos más diversos y a lo largo de todo el curso de los siglos, pero ya la escultura alcanza su supremo punto culminante en el mundo antiguo con los griegos y los romanos, así como la pintura y la música en los tiempos modernos con los pueblos cristianos. Pero en casi todas las naciones y en casi todos los tiempos en general productivos en arte, la poesía celebra épocas de esplendor y de florecimiento. Pues abarca el espíritu del hombre en su integridad y la humanidad está múltiplemente particularizada.

α) Ahora bien, puesto que la poesía no tiene por objeto lo universal en abstracción científica, sino que lleva a representación** lo racional individualizado, precisa totalmente de la determinidad del carácter nacional del que parte y cuyos contenido y modo de intuición constituyen también su contenido y su clase de representación**, y llega por tanto a una plenitud de particularización y peculiaridad. La poesía oriental, la italiana, la española, la inglesa, la

romana, la griega, la alemana, todas son completamente diferentes en espíritu, sentimiento, concepción del mundo, expresión, etc.

Ahora bien, la misma múltiple diversidad se hace también valer respecto a los períodos temporales en que se ha poetizado. La poesía alemana, p. ej., no podía ser en la Edad Media o en los tiempos de la Guerra de los Treinta Años lo que es ahora. Las determinaciones que ahora suscitan nuestro máximo interés se insertan en todo el desarrollo temporal presente, y así cada época tiene su modo de sentir más amplio o más limitado, superior y más libre o más modesto, en suma, su particular concepción del mundo, que se hace artísticamente consciente del modo más claro y cabal precisamente a través de la poesía, en la medida en que la palabra es capaz de expresar todo el espíritu humano.

β) Entre estos caracteres nacionales, talantes de los tiempos y concepciones del mundo, los hay más y menos poéticos. Así, p. ej., la forma oriental de consciencia es en conjunto más poética que la occidental, exceptuada Grecia. En Oriente lo principal siempre es lo indiviso, fijo, uno, sustancial, y una concepción tal, si bien no penetra hasta la libertad del ideal, es la de suyo más sólida. Occidente en cambio, particularmente en los últimos tiempos, parte de la infinita dispersión y particularización de lo infinito, por lo que en la puntualización de todas las cosas también lo infinito adquiere autonomía para la representación* y sin embargo debe a su vez ser devuelto a la relatividad, mientras que para los orientales nada permanece propiamente hablando autónomo, sino que todo aparece sólo como lo accidental que en lo uno y absoluto a que es reconducido encuentra su concentración constante y su desenlace final.

γ) Pero, ahora bien, a través de esta multiplicidad de

diferencias étnicas y la marcha del desarrollo con el correr de los siglos penetran como lo común y por tanto también comprensible y gozable por otras naciones y talantes de los tiempos por una parte lo universal-humano, por otra lo artístico. En este doble respecto ha sido particularmente la poesía griega siempre de nuevo admirada e imitada por las más diversas naciones, pues en ella lo puramente humano, tanto según el contenido como según la forma artística, ha llegado al más bello desarrollo. Pero incluso lo hindú, p. ej., pese a toda la distancia de concepción del mundo y modo de representación**, no nos es enteramente extraño, y podemos celebrar como una ventaja capital de los tiempos actuales el hecho de que en ellos haya empezado a hacerse cada vez más patente el sentido para toda la opulencia del arte y del espíritu humano en general.

Ahora bien, si aquí, dada esta tendencia a la individualización que la poesía sigue sin excepción según los aspectos indicados, debemos tratar de la poesía en *general*, esto general que podría establecerse como tal resulta muy abstracto e insípido, y por tanto, si queremos hablar de poesía propiamente dicha, debemos aprehender las configuraciones del espíritu representativo* siempre en la peculiaridad nacional y temporal, sin pasar tampoco por alto la individualidad poética subjetiva. Éstos son los puntos de vista que en relación con la concepción poética quería anticipar.

2. La obra de arte poética y la prosaica

Pero la poesía no puede quedarse en la representación* interna como tal, sino que debe articularse y redondearse en la *obra de arte* poética.

Las multilaterales consideraciones a que este nuevo objeto

invita pueden compendiarse y ordenarse de tal modo que,

en primer lugar, pongamos de relieve lo más importante, lo que concierne a la *obra de arte poética en general*, y luego,

en segundo lugar, separemos ésta de los principales géneros de la *representación*** prosaica*, en la medida en que la misma resulta susceptible de un tratamiento artístico. Sólo a partir de aquí,

en tercer lugar, se nos rendirá completamente el concepto de obra de arte *libre*.

a) La obra de arte poética en general

Con respecto a la *obra de arte poética en general*, no necesitamos más que repetir que ésta, como cualquier otro producto de la libre fantasía, debe ser configurada y concluida en una totalidad orgánica. Este requisito sólo puede ser satisfecho del modo siguiente.

α) En primer lugar, aquello que constituye el contenido dominante, sea un fin determinado del actuar o del acontecer, o bien un sentimiento y pasión determinados, debe ante todo tener unidad en sí mismo.

αα) Todo lo demás debe entonces referirse a esto uno y estar con ello en concreta conexión libre. Esto sólo es posible porque el contenido elegido no es concebido como *universal* abstracto, sino como actuar y sentir humanos, como fin y pasión que pertenecen al espíritu, al ánimo, al querer de determinados *individuos* y brotan del propio suelo de esta naturaleza individual misma.

ββ) Lo universal que debe acceder a representación** y los individuos en cuyo carácter, acontecimientos y acciones se presenta con apariencia poética, no pueden por tanto

disgregarse o estar de tal modo referidos que los individuos sirvan sólo a universalidades abstractas, sino que ambos aspectos deben permanecer vitalmente entrelazados. Así, en la *Ilíada*, p. ej., la lucha entre griegos y troyanos y la victoria de los helenos están ligadas a la cólera de Aquiles, que constituye por tanto el centro cohesionante del todo. También se encuentran ciertamente obras poéticas en las que el contenido fundamental ora es en general de índole más general, ora es para sí ejecutado en más significativa universalidad, como, p. ej., en el gran poema épico de Dante, que atraviesa todo el mundo divino y representa** a los más diversos individuos en relación con las penas del Infierno, el fuego del Purgatorio y las bendiciones del Paraíso. Pero tampoco se da aquí ninguna disgregación abstracta de estos aspectos ni una mera instrumentalización de los sujetos singulares. Pues en el mundo cristiano el sujeto no ha de concebirse como mero accidente de la divinidad, sino como fin infinito en sí mismo, de manera que aquí el fin universal, la justicia divina al condenar y al bendecir, pueda aparecer al mismo tiempo como la cosa inmanente, el interés y el ser eternos de lo singular mismo. En este mundo divino se trata por antonomasia del individuo: éste puede sin duda ser sacrificado en el Estado para salvar lo universal, el Estado; pero en relación con Dios y en el reino de Dios es auto-fin en y para sí.

γγ) En tercer lugar, sin embargo, también lo universal que suministra el contenido para el sentimiento y la acción humanos debe estar ahí como autónomo, en sí acabado y perfecto, y constituir un mundo concluso para sí. Si en nuestros días oímos hablar, p. ej., de un oficial, de un general, de un funcionario, de un catedrático, etc., y nos representamos* lo que semejantes figuras y caracteres son capaces de querer y consumar en sus circunstancias y

entornos, sólo tenemos ante nosotros un contenido del interés y de la actividad que o bien no es nada para sí redondeado y autónomo, sino que está en conexiones, relaciones y dependencias externas infinitamente múltiples, o bien, tomado a su vez como todo abstracto, puede adoptar la forma de un universal desligado de la individualidad del restante carácter total, la del deber, p. ej. A la inversa, hay sin duda un contenido de índole consistente que forma un todo en sí cerrado, pero que, sin ulterior desarrollo y movimiento, está ya perfecto y acabado en *una* frase. De tal contenido no puede propiamente hablando decirse si ha de contarse como poesía o como prosa. En su consistencia y contundente formulación, la sublime frase del Antiguo Testamento, p. ej.: «Dijo Dios: "Hágase la luz", y la luz se hizo»[659], es la poesía suprema, tanto como prosa. Asimismo, los mandamientos: «Yo soy el Señor, tu Dios, no debes tener otros dioses junto a mí»; o bien: «Honrarás a tu padre y a tu madre»[660]. Cuéntame aquí también las áureas máximas de Pitágoras, los proverbios y la sabiduría de Salomón, etc. Son éstas frases plenas de contenido que, por así decir, preceden a la distinción entre lo prosaico y lo poético. Pero, incluso en composiciones mayores, difícilmente puede denominárselas una obra de arte poética, pues en la poesía la conclusión y el redondeamiento tenemos que tomarlos al mismo tiempo como *desarrollo*, articulación y, por tanto, como una unidad que pasa esencialmente de sí a una particularización efectivamente real de sus distintos aspectos y partes. Esta exigencia, que en el arte figurativo, al menos desde el punto de vista de la figura, se entiende por sí misma, es también de suma importancia para la obra de arte poética.

β) Somos conducidos por tanto a un *segundo* punto perteneciente a la articulación orgánica, a saber, a la particularización de la obra de arte en sí en partes singulares

que, para poder entrar en una unidad orgánica, deben aparecer como para sí mismas desarrolladas.

αα) La primera determinación que aquí se patentiza encuentra su fundamento en el hecho de que al arte le encanta en general demorarse en lo particular. El entendimiento se precipita, pues en seguida o bien compendia teóricamente lo múltiple según puntos de vista universales y lo volatiliza en reflexiones y categorías, o bien lo somete prácticamente a fines determinados, de modo que lo particular y singular no llega a afirmar su pleno derecho. Por eso al entendimiento le parece inútil y aburrido entretenerse en lo que, conforme con esta posición, sólo puede tener un valor relativo. Pero a la concepción y la configuración poéticas cada parte, cada momento deben serles para sí interesantes, para sí vivos, y con gusto se demoran por consiguiente en lo singular, lo describen con amor y lo tratan como una totalidad para sí. Por grandes en consecuencia que puedan ser el interés, el contenido del que la poesía hace el centro de una obra de arte, sin embargo también organiza asimismo en lo pequeño, tal como ya en el organismo humano cada miembro, cada dedo, está redondeado del modo más delicado en un todo, y en general en la realidad efectiva cada existencia particular se encierra en un mundo en sí. El avance de la poesía es por tanto más lento que los juicios y las conclusiones del entendimiento, al cual, tanto en sus consideraciones teóricas como también en sus fines y propósitos prácticos, le interesa primordialmente el resultado final, menos en cambio el camino que recorre. Pero por lo que respecta al grado en que la poesía debe aquí ceder a su tendencia a esa descripción pausada, ya vimos que no es su vocación describir prolijamente lo exterior como tal en la forma de su apariencia sensible. Por tanto, si hace su tarea principal de semejantes descripciones amplias, sin dejar

transparecer en ellas referencias ni intereses espirituales, deviene pesada y aburrida. Debe particularmente guardarse de querer rivalizar en cuanto a detallismo preciso con la completud particular del ser-ahí real. Ya la pintura debe ser precavida y saber limitarse en este respecto. Ahora bien, en la poesía ha todavía de considerarse junto con esto el doble punto de vista de que por una parte sólo puede operar sobre la intuición interna y por otra sólo en sucesivos rasgos singularizados puede llegar ante la representación* lo que en la realidad efectiva puede abarcarse y captarse con una sola mirada, y por tanto en la ejecución de lo singular no debe prodigarse tanto que la intuición total necesariamente se turbe, extravíe o pierda. Particulares dificultades debe vencer sobre todo cuando debe ponernos ante los ojos una acción o un acontecimiento diversos que según la realidad efectiva se produzcan al mismo tiempo y estén esencialmente en [la] estrecha conexión de esta contemporaneidad, mientras que nunca puede sin embargo presentarlos sino como una sucesión. Tanto respecto a este punto como a la clase de demora, progresión, etc., de la diferencia entre los géneros particulares de poesía se derivan por lo demás exigencias muy diversas. La poesía épica, p. ej., debe detenerse en lo singular y externo en un grado enteramente distinto que la dramática, la cual avanza a una marcha más rápida, o la lírica, que sólo tiene que ver con lo interior.

ββ) Ahora bien, *en segundo lugar*, con un tal desarrollo las partes particulares de la obra de arte se *autonomizan*. Esto parece ciertamente contradecir de todo punto la unidad que planteábamos como primera condición, pero en realidad esta contradicción no es más que una falsa apariencia. Pues la autonomía no puede afirmarse de *tal* modo que cada parte particular se separe absolutamente de la otra, sino que sólo debe hacerse valer en la medida en que con ello los distintos

aspectos y miembros muestren haber llegado por sí mismos a la representación** con peculiar vitalidad y estar sobre libres pies propios. En cambio, si a las partes singulares les falta la vitalidad individual, la obra de arte, que, como el arte en general, sólo puede dar ser-ahí a lo universal en forma de particularidad efectivamente real, deviene estéril y muerta.

γγ) No obstante esta autonomía, las mismas partes singulares deben sin embargo permanecer asimismo en conexión, en la medida en que la determinación fundamental *una* que en ellas se explícita y representa** tiene que revelarse como la unidad radical y que cohesiona y recoge en sí la totalidad de lo particular. Primordialmente cuando no está en su apogeo, la poesía puede fácilmente fracasar en este requisito y devolver la obra de arte del elemento de la libre fantasía al dominio de la prosa. La conexión en que son puestas las partes no puede por tanto ser una mera *conformidad a fin*. Pues en la relación teleológica el fin es la universalidad para sí representada* y querida que sabe ciertamente hacer conformes consigo los aspectos particulares a través de los cuales y en los cuales adquiere existencia, pero sin embargo sólo los utiliza como medios y en tal medida les priva de toda libre subsistencia y por ende de toda clase de vitalidad. Sólo entonces entran las partes en referencia intencional con el fin *uno*, el único que debe descollar como válido y que toma a su servicio y somete a sí lo demás abstractamente. La libre belleza del arte contrasta con esta relación intelectiva carente de libertad.

γ) Por eso la unidad que debe restaurarse en las partes particulares de la obra de arte debe ser de otra índole. Así podemos concebir la dúplice determinación que ella implica.

αα) En primer lugar, a cada parte debe conservársele la vitalidad peculiar más arriba exigida. Ahora bien, si

examinamos el derecho según el cual puede lo particular en general ser introducido en la obra de arte, partíamos del hecho de que es *una* idea fundamental para cuya representación** es en general emprendida la obra de arte. De ella debe por consiguiente extraer también su origen propiamente dicho todo lo determinado y singular. Pues el contenido de una obra poética no puede ser en sí mismo de naturaleza abstracta, sino que debe serlo de concreta y conducir en consecuencia por sí mismo a un rico despliegue de diversos aspectos. Ahora bien, si esta diversidad, por más que en su realización efectiva pueda aparentemente disgregarse en oposiciones directas, según la cosa está fundada en ese contenido en sí unitario, éste no puede ser el caso más que cuando el contenido mismo, conforme a su concepto y esencia, contiene una en sí conclusa y congruente totalidad de particularidades que son las suyas y sólo en cuya exposición se explícita verdaderamente lo que él mismo es con arreglo a su significado peculiar. Sólo *estas* partes particulares originariamente pertenecientes al contenido pueden por tanto desplegarse en la obra de arte con la forma de existencia efectivamente real, para sí válida y viva, y tener de suyo a este respecto, por mucho que puedan parecer contraponerse recíprocamente en la realización de su peculiaridad *particular*, una concordancia secreta que encuentra su fundamento en su propia naturaleza.

ββ) Ahora bien, *en segundo lugar*, puesto que la obra de arte representa** en forma de apariencia *real*, la unidad, para no poner en peligro el reflejo vivo de lo efectivamente real, no debe ser ella misma más que el vínculo *interno* que, aparentemente sin intención, cohesione las partes y las encierre en una totalidad orgánica. Esta unidad de lo orgánico plena de alma es lo único que, frente a la conformidad a fin prosaica, puede producir lo propiamente hablando poético.

Pues cuando lo particular aparece sólo como medio para un fin determinado, no tiene ni debe tener en sí mismo ninguna validez ni vida peculiares, sino por el contrario patentizar en toda su existencia que es ahí sólo por causa de otro, es decir, por causa del fin determinado. La conformidad a fin revela abiertamente su dominio sobre la objetividad en que el fin se realiza. Pero la obra de arte puede atribuir la apariencia de libertad autónoma a las particularidades en cuyo despliegue expone el contenido fundamental elegido como centro, y debe hacerlo porque esto particular no es otra cosa que precisamente ese contenido mismo en forma de su realidad efectivamente real, correspondiente a él. Esto puede recordarnos la tarea del pensamiento especulativo, que igualmente por una parte debe desarrollar en autonomía lo particular de la universalidad en principio indeterminada, pero por otra parte tiene que mostrar cómo dentro de esta totalidad de lo particular en que sólo se explícita lo que lo universal implica, precisamente por eso la unidad se ha restaurado y sólo ahora es unidad efectivamente concreta, evidenciada por su propia diferencia y la mediación de ésta. Con este modo de consideración la filosofía especulativa lleva igualmente a cabo obras que, análogas en esto a las poéticas, tienen una identidad en sí conclusa y un desarrollo articulado por obra del contenido mismo; pero al comparar ambas actividades debemos poner de relieve, además del puro desarrollo del pensamiento y del arte representativo**, otra diferencia esencial. Pues la deducción filosófica patentiza sin duda la necesidad y realidad de lo particular, pero, sin embargo, mediante la superación dialéctica de lo mismo demuestra a su vez explícitamente en cada particular mismo que sólo en la unidad concreta encuentra éste su verdad y su subsistencia. La poesía en cambio no llega a una tal exposición deliberada; la unidad concordante debe

ciertamente darse completamente a cada una de sus obras y ser también activa en todo lo singular como lo animador del todo, pero esta presencia resulta lo en-sí no explícitamente resaltado por el arte, sino interior, tal como el alma está viva en todos los miembros inmediatamente, sin quitarles a éstos la apariencia de un ser-ahí autónomo. Sucede con esto como con los sonidos y los colores. El amarillo, el azul, el verde, el rojo son distintos colores que llegan a oposiciones completas y sin embargo, puesto que como totalidad están implícitos en la esencia del color, pueden permanecer en armonía sin que su unidad como tal esté explícitamente realzada en ellos. Asimismo la nota fundamental, la tercera y la quinta siguen siendo sonidos particulares y dan sin embargo la concordancia del trítono; es más, sólo forman esta armonía si a cada sonido se le deja para sí su libre resonancia peculiar.

γγ) Pero, ahora bien, por lo que a la unidad y articulación orgánicas de la obra de arte se refiere, tanto la forma *artística particular* en que tiene la obra de arte su origen como también el *género poético* determinado con cuyo**carácter específico se configura comportan diferencias esenciales. La poesía, p. ej., del arte simbólico, ante significados más abstractos, más indeterminados, que constituyen el contenido fundamental, no puede lograr la auténtica conformación orgánica en el grado de pureza en que esto es posible en obras de la forma artística clásica. Como vimos en la primera parte, en lo simbólico la conexión entre el significado universal y la apariencia efectivamente real en que el arte encarna el contenido es en general de índole lábil, de modo que aquí las particularidades tan pronto tienen una autonomía mayor, tan pronto a su vez, como en la sublimidad, *sólo* se superan a fin de hacer captable en esta negación la única potencia y sustancia *una*, o bien sólo llevan a una enigmática asociación de rasgos y aspectos particulares, en sí mismos tan

heterogéneos como afines, del ser-ahí natural y espiritual. A la inversa, la forma artística romántica, en la que lo interno se le revela, en cuanto retraído *en sí*, sólo al ánimo, le da a la realidad externa particular un margen igualmente amplio de despliegue autónomo, de modo que también aquí la conexión y la unidad de todas las partes deben ciertamente darse, pero no pueden ser desarrolladas tan clara y firmemente como en los productos de la forma artística clásica.

De modo análogo, el epos admite una descripción más amplia de lo exterior así como una demora en acontecimientos y hechos episódicos, con lo que la unidad de todo, dada la autonomía acrecentada de las partes, aparece menos decisiva. El drama por el contrario requiere una más severa astringencia, aunque también la poesía romántica permite en lo dramático una multiplicidad rica en episodios y una minuciosa particularidad en la caracterización tanto de lo interno como de lo externo. La lírica, según pautas de sus diversos géneros, adopta igualmente los más multilaterales modos de representación**, pues ora narra, ora sólo expresa sentimientos y consideraciones, ora, con un procedimiento más calmo, observa una unidad más estrechamente compacta, o bien puede con pasión desenfrenada vagar aparentemente sin unidad por representaciones* y sentimientos. Baste con esto sobre la obra poética en general.

b) Diferencia con la historiografía y la retórica

Ahora bien, para *en segundo lugar* poner más determinadamente de relieve la diferencia entre el poema organizado de este modo y la representación** *prosaica*, pasaremos a aquellos géneros de prosa que dentro de sus límites son todavía capaces de participar al máximo del arte.

Éste es sobre todo el caso en el arte de la historiografía y de la oratoria.

α) Por lo que a este respecto concierne a la *historiografía*, esta deja ciertamente bastante margen para *un* aspecto de la actividad artística.

αα) El desarrollo del ser-ahí humano en religión y Estado, los acontecimientos y destinos de los hombres y pueblos más eminentes que en estas esferas son de *vivaz actividad*, ponen en obra grandes fines, ven irse a pique sus empresas este objeto y contenido de la narración histórica puede ser para sí importante, solido e interesante, y por mucho que el historiador deba también esforzarse por reproducir lo efectivamente sucedido, tiene sin embargo que acoger en la representación* este variopinto contenido de acontecimientos y caracteres, y, partiendo del espíritu, recrear o y representarlo** para la representación*. Más aún, en esta reproducción no puede contentarse con la mera exactitud del detalle, sino que debe al mismo tiempo ordenar conformar lo comprendido, e integrar y agrupar los rasgos, sucesos, hechos singulares de tal modo que de ellos por un lado surja ante nosotros con vitalidad plena de carácter una imagen nítida de la nación, de la época, de las circunstancias externas y grandezas o debilidades internas de los individuos que actúan, por otro de todas las partes emerja la conexión en que están con el significado histórico interno de un pueblo, de un acontecimiento, etc. En este sentido aun ahora seguimos hablando del arte de Herodoto, de Tucídides, de Jenofonte, de Tácito y de unos pocos más, y siempre admiraremos sus narraciones como obras clásicas del arte de la palabra.

ββ) Sin embargo, tampoco estos bellísimos productos de la historiografía pertenecen al arte libre, y aun si quisiéramos añadir el tratamiento exteriormente poético de la dicción, del

metro del verso, etc., de ello no nacería sin embargo poesía alguna. Pues no es sólo el modo y manera en que la historia es *escrita* lo que la convierte en poesía, sino la naturaleza de su *contenido*. Examinaremos esto más detenidamente.

Lo propiamente hablando histórico según el tema y el asunto sólo se inicia cuando cesa la época de la heroicidad, que puede ser originariamente vindicada por la poesía y el arte, por tanto cuando la determinidad y la prosa de la vida se dan tanto en las circunstancias efectivamente reales como en la aprehensión y representación* de las mismas. Así, p. ej., Herodoto no describe la expedición de los griegos contra Troya, sino las Guerras Médicas, y de diversos modos se ha empeñado, con ardua investigación y sensata observación, en el conocimiento preciso de lo que se propone narrar. Los hindúes en cambio, los orientales en general, casi únicamente con la excepción de los chinos, no tienen el suficiente sentido prosaico para producir una historiografía efectivamente real, pues se extravían en glosas y desfiguraciones puramente religiosas o bien fantásticas. Ahora bien, lo prosaico de la época histórica de un pueblo reside, brevemente, en lo siguiente.

A la historia le pertenece, *en primer lugar*, una esencia común, sea en la vertiente religiosa o mundana del Estado, con leyes, instituciones, etc., que están fijadas para sí y valen ya, o deben ser hechas valer, como leyes universales.

Ahora bien, de tal esencia común se derivan, *en segundo lugar*, acciones determinadas para la conservación y la modificación de la misma que pueden ser de naturaleza universal y constituyen lo principal de que se trata y para cuya decisión y ejecución se precisa necesariamente de individuos correspondientes. Éstos son grandes y eminentes cuando con su individualidad se evidencian conformes al fin común que

implica el concepto interno de las circunstancias dadas; pequeños si no están a la altura de la ejecución; malos cuando, en vez de defender la causa de la época, sólo dejan que prevalezca su individualidad separada de aquélla y por tanto contingente. Ahora bien, se presente uno u otro de estos u otros casos, nunca se da lo que ya en la primera parte exigíamos del contenido y de las circunstancias del mundo auténticamente poéticos. Pues también en los grandes individuos está más o menos dado, prescrito, impuesto, el fin sustancial a que éstos se consagran, y en tal medida no se lleva a efecto la unidad individual en que lo universal y toda la individualidad deben ser absolutamente idénticos, un auto-fin para sí, un todo cerrado. Pues por mucho que los individuos puedan haberse fijado por sí mismos su meta, el objeto de la historia no lo constituye sin embargo la libertad o falta de libertad de su espíritu y ánimo, esta viva configuración individual misma, sino el fin cumplido, su efecto sobre la realidad efectiva previa, para sí independiente del individuo. Por otro lado, en circunstancias históricas añora el juego de la contingencia, la fractura entre lo en sí sustancial y la relatividad de los acontecimientos y sucesos singulares tanto como de la subjetividad particular de los caracteres en sus pasiones, intenciones, destinos peculiares, que en esta prosa tienen mucho más de excéntrico y extraviado que los prodigios de la poesía, que siempre deben atenerse a lo universalmente válido.

En tercer lugar, por lo que finalmente respecta a la *ejecución* de acciones históricas, por una parte también aquí vuelve a abrirse paso en cuanto prosaico, a diferencia de lo propiamente hablando poético, el divorcio entre la peculiaridad subjetiva y la consciencia, necesaria para la cuestión general, de leyes, principios, máximas, etc., por otra la realización misma de los fines propuestos precisa de

muchos dispositivos y aprestos cuyos medios exteriores tienen una gran vastedad, depende c y referencia, y deben ser aprontados y empleados conforme a fin con inteligencia, sagacidad y prosaica circunspección. No se pone manos a la obra inmediatamente, sino la mayoría de las veces tras prolijos preparativos, de modo que las ejecuciones singulares que se producen para el fin *uno* o bien según su contenido resultan a menudo enteramente contingentes y sin unidad interna, o bien emanan, en forma de utilidad práctica, del entendimiento referente según fines[661], pero no de vitalidad autónoma inmediatamente libre.

γγ) Ahora bien, el historiógrafo no tiene derecho a borrar estos rasgos de carácter *prosaicos* de su contenido o a transfigurarlos en otros, *poéticos*; debe narrar *qué* ocurre y *cómo* ocurre, sin tergiversar ni desarrollar poéticamente. Por tanto, por mucho que se esfuerce por hacer del sentido y espíritu internos de la época, de pueblo, del acontecimiento determinado que describe, el centro y el vinculo cohesionante de lo singular internos de su narración, no tiene sin embargo la libertad de someter a este propósito las circunstancias, caracteres y sucesos dados, aunque esquive lo en sí mismo enteramente contingente e insignificante, sino que debe dejarles hacer en su contingencia exterior, dependencia y arbitrio irreflexivo. En la biografía parecen ciertamente posibles una vitalidad individual y una unidad autónoma, pues aquí tanto el individuo como lo que de él procede y en esta figura una repercute resultan el centro de la representación**, pero un carácter histórico no es tampoco más que uno de dos extremos diversos. Pues aunque ofrezca una unidad subjetiva, por otro lado surgen sin embargo múltiples acontecimientos, sucesos, etc., que o bien están para sí sin conexión interna, o bien atañen al individuo sin libre intervención de éste y lo atraen a esta exterioridad. Así, p. ej.,

Alejandro es en efecto el individuo uno que está en la cima de su tiempo y sólo a partir de su propia individualidad, que concuerda con las relaciones externas, se decide a la expedición contra la monarquía persa; pero el Asia que subyuga no es, en el vanado arbitrio de sus etnias singulares, más que un todo contingente, y lo que sucede tiene lugar al modo del fenómeno exterior inmediato. Ahora bien, finalmente, si, según su conocimiento subjetivo el historiador también desciende a los fundamentos absolutos del acontecer y a la esencia divina ante la que se desvanecen las contingencias y la necesidad superior se descubre, respecto a la figura real de los sucesos no debe sin embargo arrogarse el privilegio del arte poético, para el cual lo principal debe ser esto sustancial, pues únicamente a la poesía conviene la libertad de disponer sin obstáculos del material dado para que éste sea también exteriormente conforme a la verdad interna.

β) *En segundo lugar*, la *oratoria* parece aproximarse ya al arte libre.

αα) Pues, aunque el orador tome igualmente la ocasión y el contenido para su obra de arte de la realidad efectiva dada, de determinadas circunstancias e intenciones reales, sin embargo, *en primer lugar*, lo que enuncia resulta su libre juicio, su propia actitud, su fin subjetivo, inmanente, en el que puede vivamente participar con todo su sí. Igualmente, *en segundo lugar*, se le da en general completa libertad para el desarrollo de este contenido, para el modo de tratamiento, de manera que parece que en el discurso tuviéramos ante nosotros un producto completamente autónomo del espíritu. *En tercer lugar* finalmente, no debe dirigirse sólo a nuestro pensamiento científico o restante intelectivo, sino que debe movernos a cualquier convicción y, para lograr esta meta, debe operar sobre todo el hombre, el sentimiento, la intuición, etc. Pues su contenido no es sólo el aspecto

abstracto del mero concepto de la cuestión por la que él pretende interesarnos, del fin a cuya ejecución incitarnos, sino en su mayor parte también una determinada realidad y efectividad, de modo que la representación** del orador debe por una parte ciertamente captar lo sustancial en sí, pero asimismo aprehender y llevar a nuestra consciencia concreta esto universal en forma de apariencia. No tiene por tanto que satisfacer sólo al entendimiento mediante el rigor de las deducciones y conclusiones, sino que puede asimismo dirigirse a nuestro ánimo, excitar y arrastrar consigo la pasión, colmar la intuición y así sacudir y convencer al oyente según todas las formas del espíritu.

ββ) Vista con la luz correcta, precisamente en la retórica esta aparente libertad está sin embargo al máximo bajo la ley de *conformidad a fin* práctica.

Pues lo que *en primer lugar* le confiere al discurso su fuerza conmovedora propiamente dicha no reside en el fin particular en pro del cual se habla, sino en lo universal, las leyes, reglas, principios a que puede reconducirse el caso singularizado y que para sí se dan ya en esta forma de la universalidad, bien como leyes del Estado efectivamente reales, bien como máximas, sentimientos, dogmas, etc., morales, jurídicos, religiosos. La circunstancia y el fin determinados que ofrecen aquí el punto de partida y esto universal están por tanto de suyo separados, y esta escisión es conservada como la relación permanente. El orador tiene por supuesto la *intención* de unificar ambos lados; pero lo que en lo poético, en la medida en que esto es en general poético, se muestra ya como originariamente consumado está ahí en la retórica sólo como la meta subjetiva del orador, el logro de la cual reside fuera del discurso mismo. No resta aquí en tal medida nada más que proceder *subsumiendo*, de modo por tanto que la apariencia real determinada, aquí el caso o fin concretos, no se desarrolle

libremente a partir de sí en unidad inmediata con lo universal, sino que sólo sea hecha valer por la subordinación de principios y por la referencia a legalidades, costumbres, usos, etc., que por su parte subsisten igualmente para sí. No es la libre vida de la cosa en su apariencia, sino la prosaica separación entre concepto y realidad, la mera relación entre ambos y la exigencia de su unidad, lo que constituye el tipo fundamental. De este modo debe, p. ej., el orador religioso proceder muchas veces; pues para él las doctrinas religiosas generales, y los principios y reglas de conducta morales, políticos y de otra índole que de aquéllas se derivan, son a lo que tiene que reducir los más diversos casos, pues estas doctrinas deben ser en la consciencia religiosa experimentadas, creídas y conocidas esencialmente también para sí, como la sustancia de todo lo singular. El predicador puede por supuesto apelar además a nuestro corazón, dejar que las leyes divinas se desarrollen de la fuente del ánimo y guiarlas a esta fuente también en el oyente; pero no es con figura de todo punto individual como deben éstas ser representadas** y puestas de relieve, sino que su radical universalidad debe precisamente acceder a la consciencia como mandamientos, preceptos, normas de fe, etc. Más aún es este el caso en la oratoria forense. En ésta aparece entonces además el doble rasgo de que lo que interesa por una parte es primordialmente un caso determinado, por otra la subsunción de éste a puntos de vista y leyes universales. Pero por lo que al *primer* punto respecta, lo prosaico reside ya en la necesaria averiguación de lo efectivamente ocurrido y en la recopilación y diestra combinación de todas las circunstancias y contingencias singulares de las que de entrada derivan, pues, frente a la poesía de libre creación, la indigencia respecto al conocimiento del caso efectivamente real y el esfuerzo por llegar al mismo y comunicarlo. Además, el hecho

concreto debe ser analizado y no expuesto sólo según sus aspectos singulares, sino que cada uno de estos aspectos precisa, lo mismo que todo el caso, de una reducción a leyes para sí ya de antemano fijadas. Pero también en esta tarea queda todavía margen para la conmoción del corazón y la excitación del sentimiento. Pues la justicia o injusticia del caso discutido ha de representarse* de tal modo que ya no se conforme con la mera comprensión y general convicción; por el contrario, por la clase de representación** el todo puede deber devenir a cada uno de los oyentes tan peculiar y subjetivo que, por así decir, ninguno deba ya poder contenerse, sino que todos encuentren en ello su propio interés, su propia causa.

En segundo lugar, en la retórica no son en general la representación** y la perfección artísticas lo que constituye el último y supremo interés del orador, sino que hasta tal punto tiene éste más allá del arte un fin diverso, que toda la forma y el desarrollo del discurso son más bien utilizados sólo como el medio más eficaz de satisfacer un interés radicado fuera del arte. Por este lado tampoco deben los oyentes ser para sí mismos conmovidos, sino que su conmoción y convencimiento son igualmente empleados como un medio para el logro de la intención cuya consumación se ha propuesto el orador, de modo que por tanto la representación** no está ahí tampoco para el oyente como auto-fin, sino que sólo se evidencia como un medio para llevarle a tal o cual convicción o de inducirle a determinadas conclusiones, actividades, etc.

Por eso la retórica pierde también por este lado su libre figura y deviene una intencionalidad, un deber-ser que, *en tercer lugar*, respecto a la *consecuencia*, tampoco encuentra su cumplimiento en el discurso mismo y su tratamiento artístico. La obra de arte poética no tiene como fin más que la

producción y el goce de lo bello; fin y consumación residen aquí inmediatamente en la obra por tanto autónomamente acabada en sí, y la actividad artística no es un medio para un resultado situado fuera de ella, sino un fin que se integra inmediatamente consigo mismo en su ejecución. Pero en la oratoria el arte sólo tiene la posición de un accesorio llamado en auxilio; el fin propiamente dicho en cambio no atañe en nada al arte como tal, sino que es de índole práctica, instrucción, edificación, decisión de cuestiones jurídicas, relaciones de Estado, etc., y por tanto una intención de una cosa que debe ocurrir, de una decisión que aún debe alcanzarse, pero que con ese efecto de la retórica no es todavía nada acabado y consumado, sino que debe aún ser remitido a actividades diversamente diferentes. Pues un discurso puede a menudo concluir con una disonancia que sólo el oyente tiene en cuanto juez que resolver y luego actuar conforme a esta resolución; tai como con frecuencia la oratoria religiosa, p. ej., parte del ánimo irreconciliado y hace finalmente del oyente un juez de sí mismo y del jaez de su interior. Ahora bien, aquí el fin del orador es la mejora religiosa; pero si, con toda la edificación y excelencia de sus elocuentes exhortaciones, se sigue la enmienda y así se logra el fin retórico, es un aspecto que excede ya al discurso mismo y debe quedar al albur de otras circunstancias.

γγ) Ahora bien, según todas estas orientaciones, la oratoria tiene que buscar su concepto, en vez de en la libre organización poética de la obra de arte, más bien en la mera conformidad a fin. Pues el orador debe tener su principal punto de mira en subordinar a la intención subjetiva que da nacimiento a su obra tanto el todo como las partes singulares, con lo que la autónoma libertad de la representación** es superada y sustituida por la utilidad para un fin determinado, ya no artístico. Pero, puesto que se intenta un efecto vivo,

práctico, tiene primordialmente que atender en todo momento al sitio en que habla, al grado de cultura, a las dotes de comprensión, al carácter del auditorio, para no mermar la consecuencia práctica deseada con la equivocación del tono conveniente precisamente para esta hora, estas personas y este lugar. Dada esta vinculación a relaciones y condiciones externas, ni el todo ni las partes singulares deben ya poder surgir de un ánimo artísticamente libre, sino que en todo se revelará una conexión meramente conforme a fin que permanece bajo el dominio de causa y efecto, fundamento y consecuencia, y otras categorías del entendimiento.

c) La obra de arte poética libre

A partir de esta diferencia entre lo propiamente hablando poético y los productos de la historiografía y la retórica, podemos *en tercer lugar* fijar todavía para la obra de arte poética como tal los siguientes puntos de vista.

α) En la historiografía lo prosaico residía primordialmente en el hecho de que, aunque su contenido podía ser interiormente sustancial y de sólida eficacia, la figura efectivamente real del mismo debía sin embargo aparecer acompañada diversamente de circunstancias relativas, atestada de contingencias e infectada de arbitrariedades, sin que el historiógrafo tuviera derecho a modificar esta forma de la realidad de todo punto pertinente a la realidad efectiva inmediata.

αα) Ahora bien, la tarea de esta transformación es una de las principales vocaciones del arte poético cuando éste, según su temática, entra en el terreno de la historiografía. Tiene en este caso que descubrir el núcleo y el sentido más íntimos de un acontecimiento, de una acción, de un carácter nacional, de

una descollante individualidad histórica, pero descartar las contingencias periféricas y los accesorios indiferentes del suceso, las circunstancias y rasgos de carácter sólo relativos, y sustituirlos por tales que con ello pueda transparecer claramente la sustancia interna de la cosa, de modo que ésta encuentre hasta tal punto su ser-ahí adecuado en esta figura externa transformada, que sólo se desarrolle y revele lo en y para sí racional en su realidad efectiva a ello en y para sí correspondiente. Únicamente así puede la poesía delimitar en sí al mismo tiempo para la obra determinada su contenido en un centro más firme que pueda asimismo desplegarse entonces en una totalidad redondeada, pues por una parte cohesiona más estrechamente las partes particulares, por otra, sin arriesgar la unidad del todo, puede concederle a cada singularidad su inherente derecho a expresión autónoma.

ββ) Más lejos todavía puede en este respecto ir cuando hace su contenido primordial no del contenido y significado de lo efectivamente ocurrido históricamente, sino de cualquier pensamiento fundamental más o menos afín a ello, de una colisión humana en general, y se sirve de los hechos y caracteres históricos, el lugar, etc., sólo más bien como revestimiento individualizador. Pero aquí aparece entonces la doble dificultad de que o bien los datos históricamente conocidos, cuando son asumidos en la representación**, pueden no ser de todo punto idóneos para ese pensamiento fundamental, o bien, a la inversa, de que cuando el poeta en parte se atiene a esto conocido, pero en parte lo transforma para sus fines en puntos importantes, surge una contradicción entre lo ya firme en nuestra representación* y lo de nuevo producido por la poesía. Resolver esta discordia y contradicción y llevar a efecto la justa consonancia imperturbada es difícil pero necesario, pues también la realidad efectiva tiene en sus fenómenos esenciales un

derecho incontrovertible.

γγ) Ahora bien, la misma exigencia ha de hacerse valer para la poesía todavía en un círculo más amplio. Pues lo que el arte poético representa** en lugares, caracteres pasiones, situaciones, conflictos, sucesos, acciones, destinos externos, todo ello se encuentra ya de antemano en la realidad efectiva de la vida más de lo que pueda habitualmente creerse. También aquí entra la poesía, por así decir, en un terreno histórico, y sus desviaciones y alteraciones deben en este campo provenir igualmente de la razón de la cosa y de la necesidad de encontrar para esto interno la más adecuada apariencia viva, pero no de la falta de conocimiento y penetración a fondo de lo efectivamente real, o del capricho, el arbitrio y la búsqueda de peculiaridades barrocas de una originalidad extravagante.

β) En segundo lugar, la retórica pertenece a la prosa debido al fin último practico que implica su intención y para cuya ejecución práctica tiene el deber de cumplir sin excepción la conformidad a fin.

αα) En este respecto debe la poesía, para no caer igualmente en lo prosaico, evitar todo fin que resida fuera de la poesía y del puro goce artístico. Pues si le interesan esencialmente semejantes intenciones, que en este caso transparecen de toda la concepción y clase de representación**, al punto la obra poética ha descendido de la libre altura en cuya región sólo muestra ser ahí por si misma a la esfera de lo relativo y o bien se origina una ruptura entre lo que pretende el arte y aquello que exigen las demás intenciones, o bien el arte, en contraste con su concepto, es consumido sólo como un medio y degradado a servicio a fin. De esta índole es, p. ej., la edificación de muchas canciones de iglesia, en las que determinadas representaciones* sólo tienen

cabida por el efecto religioso, y logran una clase de intuitividad que es contraria a la belleza poética. En general la poesía en cuanto poesía no debe edificar religiosa y sólo *religiosamente*, y querer con ello conducirnos a un ámbito que sin duda tiene afinidad con la poesía y el arte, pero asimismo es distinto de éstos. Lo mismo vale para la enseñanza, la mejora moral, la incitación política o los pasatiempos y placeres meramente superficiales. Pues todos estos son fines para cuyo logro la poesía es en efecto el arte que de más ayuda puede ser, pero, si debe moverse libremente sólo en su propio círculo, no debe emprender el rendimiento de esta ayuda, en la medida en que en la facultad poética sólo debe gobernar lo poético, pero no lo que reside fuera de la poesía, como fin determinante y ejecutante, y esos otros fines pueden ser todavía más cabalmente conducidos de hecho a la meta por otros medios.

ββ) Pero, sin embargo, la poesía, a la inversa, no debe querer afirmar en realidad efectiva concreta ninguna posición absolutamente aislada, sino que, ella misma viva, debe entrar en la vida. Ya en la primera parte vimos en cuantas conexiones está el arte con el restante ser-ahí de cuyo contenido y modo de manifestación hace también su contenido y su forma. Ahora bien, en la poesía la viva referencia al ser-ahí dado y sus sucesos singulares, los acontecimientos privados y públicos, se muestra del modo más rico en los llamados *poemas ocasionales*. En un sentido más amplio de la palabra podría designarse con este nombre la mayoría de obras poéticas, pero en el significado más estricto, literal, debemos limitarlo a producciones tales que deban su surgimiento en el presente mismo a cualquier suceso a cuya exaltación, ornamentación, conmemoración, etc., estén también explícitamente dedicadas. Pero con tal vivo entretejimiento la poesía parece entrar a su vez en

dependencia y también a menudo se ha querido por tanto atribuir a todo este círculo solo un va or subordinado, aunque en parte, particularmente en la lirica, cuéntanse aquí las más celebradas obras.

γγ) Surge por ello la pregunta por cómo en este conflicto es todavía la poesía capaz de conservar su autonomía. Sencillamente porque no considera ni plantea la ocasión externa previa como el fin esencial y a *sí* en cambio sólo como un medio sino que, a la inversa, atrae a sí la temática de esa realidad efectiva y la configura y desarrolla con el derecho y la libertad de la fantasía. Pues entonces no es la poesía lo ocasional y secundario, sino que esa temática es la ocasión exterior por cuyo impulso el poeta se abandona a su más profundo penetrar y más puro configurar, y por tanto sólo a partir de *si* crea lo que, en el caso efectivamente real de modo inmediato, no habría sin él llegado a la consciencia de este modo libre.

γ) Así, pues, toda obra de arte verdaderamente poética es un organismo en sí infinito, rica en contenido y que desarrolla este contenido en apariencia correspondiente, unitaria, pero no en forma y conformidad a fin que sometan abstractamente lo particular, sino en lo singular de la misma autonomía viva en que el todo se integra en sí, sin intención aparente, en circularidad perfecta; llena de la temática de la realidad efectiva, pero sin relación de dependencia ni con este contenido y el ser-ahí del mismo, ni con ningún ámbito vital, sino libremente creadora a partir de sí, para configurar el concepto de las cosas en la auténtica apariencia del mismo y llevar lo exteriormente existente a reconciliadora consonancia con su esencia más íntima.

3. La subjetividad poetizante

Ya en la primera parte he hablado prolijamente del talento y el genio artísticos, de la inspiración y la originalidad, etc., y por lo que a la poesía respecta aquí sólo quiero por tanto indicar algo que es de importancia frente a la actividad subjetiva en el circulo de las artes figurativas y de la música.

a) El arquitecto, el escultor, el pintor, el músico están atados a un material enteramente concreto, sensible, en el que deben elaborar íntegramente su contenido. Ahora bien, las limitaciones de este material condicionan la forma determinada de todo el modo de concepción y tratamiento artístico. Por eso, cuanto más específica es la determinidad en que el artista debe concentrarse, tanto más específicos devienen también el talento exigible para esta y sólo esta clase de representación** y la con esta paralela destreza en la ejecución técnica. El talento para la poesía, en la medida en que ésta se sustrae a la encarnación total de sus conformaciones en un material particular, está menos sometido a tales condiciones determinadas y es por tanto más general e independiente. Sólo precisa del don de la configuración rica en fantasía en general y sólo está por tanto limitado por el hecho de que la poesía, puesto que se exterioriza en palabras, ni por un lado debe querer lograr la completud sensible en que el artista figurativo tiene que captar su contenido como figura externa, ni por el otro puede quedarse en la intimidad sin palabras, cuyos sonidos anímicos constituyen el remo de la música. En este respecto, la tarea del poeta, en comparación con los demás artistas, puede considerarse como *más fácil* y como *más difícil*. Como más fácil porque el poeta, aunque el tratamiento poético del lenguaje precisa de una desarrollada destreza, está sin embargo dispensado de relativamente más múltiple allanamiento de dificultades técnicas; como más difícil porque la poesía, cuanto menos puede llevar a una

encamación externa, tanto más debe intentar la compensación de esta insuficiencia sensible en el núcleo interno propiamente dicho del arte, en la profundidad de la fantasía y de la concepción auténticamente artística como

b) Por eso deviene el poeta, *en segundo lugar*, capaz de penetrar en todas las profundidades del contenido espiritual y de sacar a la luz de la consciencia lo que en ellas se oculta. Pues por mucho que en otras artes deba también transparecer y efectivamente transparezca lo interno a través de su forma corpórea, la palabra es sin embargo el medio de comunicación más inteligible y más conforme al espíritu, el que puede captar y revelar todo lo que se mueve tanto en las alturas como en las profundidades de la consciencia y deviene interiormente presente. Con ello sin embargo se ve el poeta enredado en dificultades, y se le plantean tareas que las restantes artes están en menor grado obligadas a superar y satisfacer. Pues, ya que la poesía se detiene puramente en el reino del representar* interior y no debe preocuparse de procurarles a sus productos una existencia independiente de esta interioridad, permanece por tanto en un elemento en el que son también activas la consciencia religiosa, la científica y demás prosaicas, y debe por tanto evitar invadir esos ámbitos y el modo de concepción de éstos o mezclarse con ellos. La misma vecindad[662] se produce ciertamente respecto a todas las artes, pues toda producción artística procede de *un* espíritu que comprende en sí todas las esferas de la vida autoconsciente; pero en las demás artes toda la clase de concepción, puesto que ya en su creación interna permanece en constante referencia a la ejecución de sus productos en un determinado material sensible, se distingue de suyo tanto de las formas de la representación* religiosa como del pensamiento científico y del entendimiento prosaico. La poesía en cambio se sirve, también respecto a la

comunicación externa, del mismo medio que estos restantes ámbitos, a saber, del lenguaje, con el que no se encuentra por tanto, como las artes figurativas y la música, en un terreno diverso de representación* y exteriorización.

c) *En tercer lugar* finalmente, puesto que la poesía está en condiciones de agotar del modo más profundo toda la plenitud del contenido espiritual, debe también exigir del poeta la más profunda y rica vivificación interna de la temática que él lleva a representación**. El artista figurativo debe primordialmente apuntar por así decir a la vivificación de la expresión espiritual en la *figura externa* de las formas arquitectónicas, plásticas y pictóricas, el músico al alma *interna* del sentimiento y la pasión concentrados y a su efusión en melodías, aunque tanto las unas como las otras deben estar igualmente llenas del más íntimo sentido y de la sustancia de su contenido. El círculo de lo que el poeta tiene en sí que recorrer llega más allá, pues no sólo tiene que desarrollar un mundo interno del ánimo y de la representación* autoconsciente, sino que tiene también que buscar para esto interno una apariencia externa correspondiente a través de la cual esa totalidad ideal transparezca con una completud más exhaustiva que en las demás configuraciones artísticas. Desde dentro y desde fuera debe él conocer el ser-ahí humano y haber asumido en su interior la vastedad del mundo y de sus fenómenos, y haberla allí sentido, penetrado, profundizado y transfigurado. Ahora bien, para a partir de su subjetividad, incluso en la limitación a un círculo enteramente restringido y particular, poder crear un todo libre que no aparezca determinado desde fuera, debe haberse desembarazado de la preocupación *práctica* u otra por tal temática y estar más allá con libre mirada que abarque el ser-ahí interno y externo. Desde el punto de vista de lo *natural*, a este respecto podemos celebrar particularmente a

los poetas orientales, musulmanes. Estos entran de suyo en esta libertad que en la pasión misma permanece independiente de la pasión y que en toda la multiplicidad de intereses, sin embargo, sólo establece siempre como núcleo propiamente dicho la sustancia *una* frente a la cual el resto aparece mezquino y caduco, y nada último les queda a la pasión y al deseo. Es esta una concepción del mundo teórica, una relación del espíritu con las cosas de este mundo que se aproxima más a la vejez que a la juventud. Pues en la vejez ciertamente se dan todavía los intereses de la vida, pero no con la impetuosa violencia juvenil de la pasión, sino más en la forma de sombras, de modo que se desarrollan más fácilmente conforme las relaciones teóricas que el arte exige. Frente a la opinión común de que la juventud es con su ardor y sangre la más bella edad para la producción poética, puede por tanto desde este punto de vista afirmarse lo opuesto y proponer la senectud, sólo con que sepa conservar todavía la energía de la intuición y del sentimiento, como la época más madura. Sólo al *anciano* Homero ciego se le atribuyen los maravillosos poemas que bajo su nombre nos han llegado, y también de Goethe puede decirse que sólo en la vejez, tras conseguir liberarse de todas las particularidades limitativas alcanzo la cumbre.

B. La expresión poética

El primer círculo en cuyo perímetro infinito hemos debido contentarnos con unas cuantas determinaciones generales concernía a lo poético en general, al contenido tanto como a la concepción y organización del mismo en obra de arte poética. Frente a esto, el *segundo* aspecto lo forma la *expresión*

poética, la representación* en su misma objetividad interior de la palabra como signo de la representación* y la música de la palabra.

Ahora bien, qué relación tiene la expresión poética en general con la clase de representación** de las demás artes podemos abstraerlo de lo más arriba ya expuesto respecto a lo poético en general. La palabra y los sonidos verbales no son ni un símbolo de representaciones* espirituales, ni una adecuada exterioridad espacial de lo interno como las formas corpóreas de la escultura y la pintura, ni un sonido musical de toda el alma, sino un mero *signo*. Pero en cuanto comunicación del representar* *poético*, también este aspecto debe, a diferencia del modo de expresión prosaico ser hecho y aparecer configurado, teóricamente, como fin.

A este respecto pueden distinguirse más determinadamente tres puntos capitales, a saber:

en primer lugar, la expresión poética parece ciertamente residir de todo punto sólo en las palabras y referirse por tanto puramente a lo lingüístico; pero en la medida en que las palabras no son ellas mismas más que los signos de *representaciones**, el origen propiamente dicho del lenguaje poético no reside ni en la elección de las palabras singulares y en la índole de su yuxtaposición en frases y períodos desarrollados, ni en la eufonía, el ritmo, la rima, etc., sino en el modo y manera de la *representación**. Según lo cual el punto de partida para la expresión conformada[663] tenemos que buscarlo en la *representación** conformada [663] y dirigir nuestra primera pregunta a la forma que debe adoptar el representar* para llegar a una expresión poética.

Pero, *en segundo lugar*, sólo en *palabras* deviene objetiva la representación* en sí misma poética, y por eso tenemos igualmente que considerar la expresión *lingüística* según su

vertiente puramente lingüística, según la cual se diferencian palabras poéticas de prosaicas, giros poéticos de los de la vida cotidiana y del pensamiento prosaico, aunque en principio abstraigamos de su audibilidad.

En tercer lugar finalmente, la poesía es *hablar* efectivamente real, la palabra resonante, la cual debe ser configurada tanto según su duración temporal como según su sonido real, y requiere medida temporal, ritmo, eufonía, rima, etc.

1. La representación poética*

Lo que en las artes figurativas es la *figura* sensiblemente visible expresada mediante piedra y color, en la música la armonía y la melodía animadas, en suma, el modo exterior en que un contenido *aparece* conforme al arte, para la expresión poética, una y otra vez debemos volver sobre ello, puede ser sólo la representación* misma. La fuerza del conformar poético consiste por tanto en que la poesía se configura un contenido interiormente, sin recurrir a figuras externas y cursos melódicos efectivamente reales, y hace con ello de la objetividad exterior de las demás artes una interna que el espíritu exterioriza para el representar* mismo tal como está y debe permanecer en el espíritu.

Ahora bien, si ya a propósito de lo poético teníamos que hacer una distinción entre lo originariamente poético y una posterior reconstrucción de la poesía a partir de lo prosaico, también aquí vuelve a salimos al paso la misma distinción.

a) La representación* originariamente poética

La poesía *originaria* del representar* no se escinde todavía en los extremos de la consciencia ordinaria, la cual por un lado lo pone todo ante sí en forma de singularidad inmediata y por tanto contingente, sin aprehender lo interiormente esencial en ella y la apariencia de lo mismo, por otro ora descompone el ser-ahí concreto en sus diferencias y lo eleva a la forma de universalidad abstracta, ora procede a relaciones y síntesis intelectivas de estos abstractos; sino que la representación* no es poética más que por el hecho de que mantiene estos extremos todavía en mediación no escindida y puede por tanto quedarse en el sólido medio entre la intuición común y el pensamiento.

En general podemos designar el representar* poético como *figurativo*, en la medida en que pone a la vista, en vez de la esencia abstracta, la concreta realidad efectiva de la misma, en vez de la existencia contingente, una apariencia tal que en ella inmediatamente reconocemos a través de lo externo mismo y su individualidad inseparada de ello lo sustancial y tenemos por tanto ante nosotros en lo interno de la representación* el concepto de la cosa así como su ser-ahí en cuanto una y la misma totalidad. Hay a este respecto una gran diferencia entre lo que nos da la representación* figurativa y lo que nos deviene claro por otros medios de expresión. Sucede con ello algo parecido a lo que sucede con la lectura. Si vemos las letras, que son signos de los sonidos lingüísticos, al contemplarlas comprendemos al punto lo leído sin que tengamos necesidad de oír los sonidos; y sólo lectores inexpertos deben primero pronunciar los sonidos uno a uno para poder comprender las palabras. Pero lo que aquí es una falta de práctica deviene en la poesía lo bello y excelente, pues ésta no se contenta con la comprensión abstracta ni sólo evoca en nosotros los objetos tal como éstos están en general en nuestra memoria en forma de pensamientos y de

universalidad sin imágenes, sino que deja que nos llegue el concepto en su ser-ahí, la especie en determinada individualidad. Según la consciencia común, intelectiva, al oír y al leer comprendo con la palabra inmediatamente el significado, sin tenerlo, es decir, su imagen, ante la representación*. Si, p. ej., decimos «el sol» o «por la mañana», tenemos claro lo que con ello se quiere decir, pero ni el alba ni el sol mismo nos devienen intuitivos. Pero en cambio, cuando el poeta dice: «Al levantarse la pálida Eos de dedos rosados», aquí según la cosa se dice ciertamente lo mismo; pero la expresión poética nos da *más*, pues a la comprensión añade todavía una intuición del objeto comprendido, o más bien se rechaza la mera comprensión abstracta y se pone en su lugar la determinidad real. Asimismo, cuando se dice: «Alejandro venció al Imperio persa», ésta es ciertamente según el contenido una representación* concreta, pero la múltiple determinidad de la misma, expresada como «victoria», es constreñida sin imágenes a una simple abstracción que no nos pone ante la intuición nada de la apariencia y realidad de lo que de grande consumó Alejandro. Y así sucede con todo lo que se expresa de modo análogo; lo entendemos, pero queda desteñido, gris e indeterminado y abstracto desde el punto de vista del ser-ahí individual. La representación* poética acoge en sí por tanto la plenitud de la apariencia real y sabe elaborarla con lo interno y esencial de la cosa inmediatamente en un todo originario.

Lo primero que de aquí se sigue es el interés de la representación* poética por *demorarse* en lo externo, en la medida en que expresa la cosa en su realidad efectiva, por estimarlo para sí digno de consideración y por concederle peso. En su expresión por tanto la poesía es en general *perifrástica*; pero perífrasis no es la palabra justa; pues, en comparación con las determinaciones abstractas en que un

contenido es usual a nuestro entendimiento, suele llamarse perífrasis a muchas cosas que el poeta no ha supuesto tales, de modo que desde el punto de vista prosaico la representación* poética puede ser considerada como un rodeo e inútil superfluidad. Pero al poeta debe preocuparle detenerse preferentemente con su representar* en la ampliación de la apariencia real a cuya descripción procede. En este sentido Homero, p. ej., le atribuye un epíteto a cada héroe y dice: «Aquiles, el de pies ligeros; los bien calzados aqueos; Héctor, el de brillante penacho; Agamenón, el príncipe de pueblos», etc. El nombre designa ciertamente a un individuo, pero en cuanto mero nombre todavía no pone ante la representación* ningún contenido ulterior en absoluto, de modo que aún precisa de indicaciones ulteriores para la intuitivización determinada. También a propósito de otros objetos que en y para sí ya pertenecen a la intuición, como mar, nave, espada, etc., un epíteto análogo que aprehenda y exponga cualquier cualidad esencial del objeto determinado da una imagen más determinada y nos obliga por tanto a plantearnos la cosa con apariencia concreta.

De tal conformación *literal* se distingue entonces, *en segundo lugar*, la que produce ya una ulterior diferencia. Pues la imagen literal no representa** sino la cosa en la realidad a ella pertinente; la expresión figurada en cambio no se demora inmediatamente en el objeto mismo, sino que pasa a la descripción de otro, segundo, a través del cual debe hacérsenos claro e intuitivo el significado del primero. Metáforas, imágenes, símiles, etc., pertenecen a este modo de representación* poética. Al contenido de que aquí se trata se le agrega todavía una envoltura distinta del mismo, la cual ora sólo sirve como adorno, ora tampoco puede ser utilizada completamente para la explicación precisa, pues sólo según un aspecto determinado forma parte de aquel primer

contenido; tal como Homero, p. ej., compara a Áyax, quien no quiere huir, con un asno testarudo[664]. Pero particularmente tiene la poesía oriental esta pompa y abundancia de imágenes y comparaciones, pues su perspectiva simbólica por un lado hace necesaria una búsqueda de lo afín y ofrece, junto a la universalidad de los significados, una gran vastedad de fenómenos concretos análogos, por otro, dada la sublimidad del intuir, lleva a la utilización de toda la variopinta multiplicidad de lo más brillante y magnífico de lo uno solo que está ahí para la consciencia como lo único ponderable. Estos productos de la representación* no valen entonces al mismo tiempo como algo de lo que sepamos que no es más que un obrar y comparar subjetivos y nada para sí real y dado; sino que la transformación de todo ser-ahí en ser-ahí de la idea aprehendida y configurada por la fantasía es por el contrario de tal modo considerada que nada más se da para sí ni puede tener derecho a realidad autónoma. La creencia en el mundo tal como *nosotros* lo contemplamos intelectivamente con ojos prosaicos deviene una creencia en la fantasía, para la que sólo es ahí *el* mundo que la consciencia poética se ha creado. A la inversa, es la fantasía romántica la que gusta de expresarse metafóricamente, pues en ella lo externo vale para la subjetividad constreñida en sí sólo como un accesorio y no como la adecuada realidad efectiva misma. Ahora bien, configurar esto externo, que por tanto es, por así decir, figurado, con profundo sentimiento, con particular abundancia de intuición o con el humor de la combinación, es un impulso que capacita y estimula a la poesía romántica a hallazgos siempre nuevos. Ésta no se preocupa en tal caso de representarse* sólo la cosa determinada e intuitivamente; por el contrario, el uso metafórico de estas apariencias más remotas deviene para sí mismo fin; el sentimiento se

convierte en el centro, ilumina su rico entorno, lo atrae a sí, lo utiliza con espíritu y astucia para su adorno, lo vivifica y se complace en este de acá para allá, en este adiestramiento y vertido de sí en su representar**.

b) La representación* prosaica

En segundo lugar, al modo de representación* poético se contrapone el *prosaico*. Ahora bien, lo que en éste interesa no es lo figurativo, sino el significado como tal que toma como contenido; por donde el representar* deviene un mero medio para llevar a la consciencia el contenido. No tiene por tanto la necesidad ni de ponernos ante los ojos la realidad precisa de sus objetos, ni —como es el caso en la expresión figurada— de evocar en nosotros otra representación* que vaya más allá de lo que debe ser expresado. Ciertamente, también en la prosa puede ser necesario designar firme y nítidamente lo externo de los objetos; pero en tal caso esto sucede no debido a la figuratividad, sino por cualquier fin práctico particular. En general podemos por tanto plantear como ley para la representación* prosaica por una parte la *exactitud*, por otra la inequívoca *determinidad* y clara *inteligibilidad*, mientras que lo metafórico y figurativo es siempre en general relativamente equívoco e inexacto. Pues en la expresión literal, tal como la poesía la da en su figuratividad, la cosa siempre es transferida de su inteligibilidad inmediata a la apariencia real por que debe ser reconocida; pero en la figurada se emplea para la intuitivización una apariencia además remota, sólo afín, del significado, de modo que los comentaristas prosaicos de los poetas tienen mucho que hacer antes de lograr separar con sus análisis intelectivos imagen y significado, extraer de la figura viva el contenido abstracto y

con ello poderle abrir a la consciencia prosaica la comprensión de modos de representación* poéticos. En la poesía en cambio no son sólo la exactitud y la adecuación inmediatamente coincidente con el contenido simple la ley esencial. Por el contrario, si la prosa tiene que mantenerse con sus representaciones* en el mismo ámbito de su contenido y en la exactitud abstracta, la poesía debe conducir a otro elemento, a la *apariencia* del contenido mismo o a otras apariencias afines. Pues es precisamente esta realidad la que debe aparecer para sí y por una parte ciertamente representar** el contenido, pero por otra también liberarse del mero contenido, pues la atención es llevada precisamente al ser-ahí que se manifiesta y la figura viva se le hace al interés fin esencial.

c) La representación* poética que deriva de la prosa

Ahora bien, si estas exigencias poéticas surgen en una época en que la mera exactitud de la representación* prosaica ha devenido ya norma habitual, entonces la poesía, también respecto a su figuratividad, tiene una posición más difícil. Pues en tales días el modo prevaleciente de consciencia es en general la separación del sentimiento y la intuición del pensamiento intelectivo, el cual hace de la temática interna y externa del sentir e intuir o bien un mero acicate para el saber y el querer, o bien un útil material de consideraciones y acciones. Ahora bien, aquí la poesía precisa de una energía más intencional para a partir de la habitual abstracción del representar* imponerse en la vitalidad concreta. Pero si alcanza esta meta, no sólo se salva de esa separación entre el pensamiento, que va a lo universal, y la intuición y el sentimiento, que aprehenden lo singular, sino que al mismo

tiempo libera estas últimas formas así como su material y contenido de su mera utilidad y los conduce victoriosamente hacia la reconciliación con lo en sí universal. Pero, ahora bien, puesto que el modo de representación* y la concepción del mundo poéticos y prosaicos están reunidos en una y la misma consciencia, aquí es posible un obstáculo y una perturbación, e incluso una lucha entre los dos, que, como, p. ej., evidencia nuestra poesía actual, sólo la suprema genialidad puede allanar. Aparecen además otras dificultades, de las que aquí sólo respecto a lo figurativo quiero poner algo de relieve más determinadamente, a saber. Si ya el entendimiento prosaico ha ocupado el lugar de la representación* originariamente poética, tanto por lo que a la expresión literal como por lo que a lo metafórico se refiere, adquiere fácilmente algo de rebuscado, que, incluso allá donde no aparece como intencionalidad efectivamente real, apenas está en condiciones sin embargo de devolver a aquella verdad inmediatamente certera. Pues mucho de lo que en tiempos primitivos era todavía fresco, cada vez deviene más común por el uso repetido y la costumbre engendrada, y pasa a la prosa. Ahora bien, si la poesía quiere descollar con nuevas invenciones, a menudo incurre sin querer, con sus epítetos descriptivos, perífrasis, etc., aunque no en lo exagerado y sobrecargado, sí en lo artificioso, rebuscadamente picante y preciosista, que no deriva de intuición y sentimiento simples y saludables, sino que divisa los objetos bajo una luz artificial, que apunta al efecto, y no les deja por tanto su color e iluminación naturales. Más aún es este el caso por *el* lado de que el modo de representación* literal es en general sustituido por el metafórico, el cual se ve entonces obligado a sobrepujar a la prosa y, para no ser corriente, entra demasiado rápidamente en refinamientos y en el rastreo de efectos que no hayan sido todavía utilizados.

2. La expresión lingüística

Pero, ahora bien, puesto que la fantasía poética se diferencia de la clase de invención de todos los demás artistas por el hecho de que tiene que revestir sus productos de palabras y comunicarlos mediante el *lenguaje*, tiene el deber de disponer desde el principio todas sus representaciones* de tal modo que éstas puedan revelarse completamente también a través de los medios que están a disposición del lenguaje. En general lo poético[665] sólo es poético[666] en sentido estricto cuando se encarna y condensa efectivamente en palabras.

Ahora bien, este aspecto lingüístico de la poesía podría ofrecernos temática para debates infinitamente extensos y complicados que yo sin embargo, a fin de ganar todavía espacio para los temas más importantes que nos quedan, debo pasar por alto, y por tanto sólo pienso ocuparme muy brevemente de los puntos de vista más esenciales.

a) El lenguaje poético en general

El arte debe en todos los respectos ponernos en un terreno distinto del que ocupamos en nuestra vida ordinaria así como en nuestro representar* y actuar religiosos y en las especulaciones de la ciencia. Por lo que a la expresión lingüística se refiere, sólo puede hacer esto en la medida en que emplea un lenguaje distinto de aquel a que en esas esferas estamos ya habituados. Por eso no sólo tiene por un lado que evitar lo que en su modo de expresión nos rebajaría a lo meramente cotidiano y trivial de la prosa, sino que por otro no debe tampoco degenerar en el tono y el modo de discurso de la edificación religiosa o de la especulación científica. Ante todo debe mantener lejos de sí las nítidas distinciones y

relaciones del entendimiento, las categorías del pensar cuando se han despojado de toda la intuitividad, las formas filosóficas de los juicios, de las deducciones, etc., pues estas formas nos transportan al punto del ámbito de la fantasía a otro campo. Pero en todos estos respectos la línea fronteriza en que termina la poesía y empieza lo prosaico sólo puede trazarse difícilmente y en general sólo excepcionalmente puede indicarse con precisa exactitud.

b) Medios del lenguaje poético

Si por tanto pasamos a continuación a los *medios* particulares de que el lenguaje poético puede servirse para el cumplimiento de su tarea, pueden ponerse de relieve los siguientes.

α) En primer lugar, hay *palabras* y designaciones singulares peculiares por antonomasia de la poesía, tanto por el lado del ennoblecimiento como del envilecimiento y la hipérbole cómicos. Lo mismo sucede por lo que a composición de distintas palabras, a determinadas formas de flexión y a otras cosas por el estilo se refiere. La poesía puede aquí bien aferrarse a lo arcaico y por tanto menos usual en la vida ordinaria, bien evidenciarse primordialmente como creadora progresista de lenguaje y ser en ello, sólo con que no actúe contra el genio de la lengua, de gran audacia inventiva.

β) En segundo lugar, un punto ulterior afecta a la *posición de las palabras*. A este campo pertenecen las llamadas figuras de dicción[667] en la medida en que éstas se refieren en efecto al revestimiento lingüístico como tal. Pero su uso conduce fácilmente a lo retórico y declamatorio en el mal sentido de la palabra y destruye la vitalidad individual cuando estas formas sustituyen la efusión peculiar del sentimiento y de la pasión

por un modo de expresión general, hecho según reglas, y conforman por tanto particularmente lo contrario de aquella exteriorización íntima, lacónica, fragmentaria, cuya profundidad de ánimo no sabe mucho de discursear[668] y es por tanto de gran eficacia, particularmente en la poesía romántica, en la descripción de estados anímicos en sí concentrados. Pero en general la posición de las palabras resulta uno de los más ricos medios externos de la poesía.

γ) *En tercer lugar* finalmente, habría que mencionar todavía la *construcción de los períodos*, que incluye en sí los demás aspectos y, con la clase de su curso simple o más complicado, su inquieta desconexión y desmembramiento o su tranquila fluencia, pleamar y huracanamiento, puede contribuir mucho a la expresión de la situación, modo de sentimiento y pasión de cada momento. Pues también en todos estos aspectos debe lo interno transparecer en la representación** lingüística externa y determinar el carácter de la misma.

c) Diferencias en la aplicación de los medios

En la *aplicación* de los medios que acabamos de mencionar pueden *en tercer lugar* distinguirse los mismos estadios que ya hemos señalado respecto a la representación* poética, a saber.

α) La dicción poética puede por una parte devenir viva en un pueblo en una época en que el lenguaje no esté todavía evolucionado, sino que de la poesía misma recibe el desarrollo propiamente dicho. En tal caso el discurso del poeta como expresión de lo interno es ya en general algo nuevo que suscita para sí admiración[669], pues con el lenguaje se descubre lo hasta ahora velado. Esta nueva creación aparece como el milagro [670] de un don y una fuerza cuyo hábito

todavía no ha aparecido, sino que, para el asombro del hombre, deja por primera vez desplegarse libremente lo profundamente guardado en el pecho. En este caso lo principal es la potencia[671] de la exteriorización, la creación[672] del lenguaje, pero no la formación y el desarrollo[673] multilaterales del mismo, y la dicción resulta por su parte enteramente simple. Pues en tan primitivos días no puede darse una soltura del representar* ni un múltiple girar de acá para allá de la expresión; sino que lo que debe ser representado** se revela en inartística inmediatez de la designación que no ha alcanzado todavía sus sombreamientos, transiciones, mediaciones y las demás ventajas de una posterior destreza artística, ya que aquí es de hecho el poeta el primero que, por así decir, le abre la boca a la nación, provee a la representación* de un lenguaje y, por medio de éste, de representaciones*. Por así decir, hablar todavía no es entonces la vida común, y la poesía, con vistas a un efecto más fresco, puede todavía servirse de todo lo que luego, como lenguaje de la vida común, se separa cada vez más del arte. A este respecto puede en nuestros tiempos resultarnos de todo punto usual, p. ej., el modo de expresión de Homero; para cada representación* está ahí la palabra literal, pocas expresiones figuradas se halla y, si bien la representación** tiene gran detallismo, el lenguaje resulta sin embargo sumamente simple. De modo análogo supo Dante crearle a su pueblo igualmente un lenguaje de la poesía vivo, y también en este respecto reveló la audaz energía de su genio inventivo.

β) Pero, ahora bien, *en segundo lugar*, cuando se amplía el círculo de las representaciones* con la intervención de la reflexión, se multiplican los modos de asociación, crece la habilidad para proceder por tales vías de representación* y también la expresión lingüística se desarrolla con toda

soltura, entonces adquiere la poesía una posición completamente alterada desde el punto de vista de la dicción. Entonces, pues, tiene ya un pueblo un acuñado lenguaje prosaico de la vida ordinaria, y la expresión poética, para suscitar interés, debe ahora desviarse de ese lenguaje corriente y ser hecha de nuevo elevada y rica en espíritu. En el ser-ahí cotidiano el fundamento del hablar es la contingencia del momento; pero si debe surgir una obra de arte, en vez de sentimiento momentáneo debe aparecer la rebinación[674] y tampoco el entusiasmo de la inspiración debe descuidarse, sino que el producto del espíritu debe desarrollarse a partir de la calma artística y configurarse en la disposición de un meditar[675] clarividente. En épocas muy primitivas de la poesía este recogimiento y esta calma son ya revelados por el poetizar y el hablar mismos, en tiempos posteriores en cambio el formar y el crear tienen que patentizarse en la diferencia que la expresión poética alcanza frente a la prosaica. En este respecto los poemas de los tiempos ya evolucionados también prosaicamente son esencialmente diferentes de los de épocas y pueblos originariamente poéticos.

Pero, ahora bien, la producción poética puede ir en esto tan lejos que este crear la expresión se le convierta en algo capital y su punto de mira permanezca dirigido menos a la verdad interior que a la formación, la tersura, la elegancia y el efecto del aspecto lingüístico. Éstos son entonces los lugares en que lo retórico y declamatorio de que ya antes hice mención se desarrollan de un modo que destruye la vitalidad interna de la poesía, pues la rebinación configurativa se revela como *intencionalidad* y un arte autoconscientemente regulado arruina el verdadero efecto, que debe ser y parecer inintencionado e inocente. Naciones enteras no han sabido casi producir otras que tales obras retóricas de poesía. Así, p.

ej., incluso en Cicerón suena todavía bastante ingenua y espontánea la lengua latina; pero en los poetas romanos, en Virgilio, en Horacio, p. ej., el arte se siente en seguida como algo sólo artificial, intencionalmente conformado; reconocemos un contenido prosaico meramente ataviado con ornamento exterior y a un poeta que, privado de genio original, ha intentado hallar en el ámbito de la destreza lingüística y los efectos retóricos una compensación a lo que le falta de fuerza propiamente dicha y de eficacia de inventiva y elaboración. También los franceses tienen en el llamado período clásico de su literatura una poesía análoga, para la que se evidencian como particularmente idóneos los poemas didácticos y las sátiras. Aquí tienen del modo más preeminente cabida las muchas figuras retóricas, pero, pese a ellas, la elocución resulta sin embargo en conjunto prosaica y el lenguaje deviene sumamente rico en imágenes y más decorativo: como la dicción de Herder o de Schiller. Pero estos últimos escritores emplearon principalmente un tal modo de expresión como ayuda de la representación** prosaica, y supieron hacerla aceptable y pasable por la importancia del pensamiento y lo afortunado de la expresión. Tampoco los españoles han de absolverse enteramente del alardear de un arte intencional de la dicción. En general las naciones meridionales, los españoles e italianos, p. ej., y antes que ellos ya los árabes y persas musulmanes, tienen una gran vastedad y ampulosidad en imágenes y comparaciones. Entre los antiguos, particularmente en Homero, la expresión discurre siempre tersa y plácidamente; en estos pueblos en cambio hay una intuición fogosa cuya opulencia, pese al restante sosiego del ánimo, intenta explayarse y en este trabajo teórico se somete a un entendimiento rigurosamente discerniente, ora sofisticadamente clasificador, ora ingeniosa, aguda y lúdicamente asociativo.

γ) La expresión verdaderamente poética se abstiene tanto de esa retórica meramente declamatoria como de esta pompa e ingenioso juego de la dicción, aunque en éstos el placer de la creación pueda manifestarse de modo bello, en tanto en cuanto con ello se arriesga la interna verdad natural y se olvida el derecho del contenido en la formación del hablar y del expresar. Pues la dicción no debe querer hacerse autonomizada y *la* parte de la poesía que propia y exclusivamente interesa. En general, tampoco en el respecto lingüístico debe lo refinadamente conformado perder nunca la impresión de espontaneidad, sino que siempre debe dar todavía la impresión de haber brotado del germen interno de la cosa casi como por sí mismo.

3. La versificación

El *tercer* aspecto finalmente del modo poético de expresión deviene necesario por el hecho de que la representación* poética no se reviste sólo de palabras, sino que llega al *habla* efectivamente real y con ello pasa también al elemento sensible del resonar de los sonidos lingüístico y de las palabras. Esto nos conduce al ámbito de la versificación. La prosa versificada no da todavía ciertamente poesía, sino sólo versos, así como la expresión meramente poética, frente al restante tratamiento prosaico, sólo logra una prosa poética; pero, sin embargo, se requiere sin más metro o rima como la primera y única fragancia sensible de la poesía, hasta más necesaria incluso que una llamada bella dicción rica en imágenes.

El desarrollo artístico de este elemento sensible nos revela en efecto al punto, como también requiere la poesía, otro dominio, otro terreno, que sólo podemos pisar si hemos

abandonado la prosa práctica y teórica de la vida y la consciencia comunes, y obligado al poeta a moverse fuera de los límites del habla ordinaria y a conformar sus exposiciones sólo conforme a las leyes y exigencias del arte. Sólo una teoría enteramente superficial ha querido por tanto desterrar la versificación fundándose en que atenta contra la naturalidad. En su oposición contra el falso pathos del alejandrino francés, Lessing intentó ciertamente introducir primordialmente en la tragedia el modo de discurso prosaico como el más idóneo, y Schiller y Goethe, en sus tumultuosas primeras obras, lo han seguido en este principio con el impulso natural de un poetizar más consistente. Pero, sin embargo, Lessing mismo volvió finalmente en su *Natán* al yambo, Schiller abandonó igualmente ya con el *Don Carlos* el camino hasta entonces transitado, y también Goethe quedó tan poco contento con el primitivo tratamiento prosaico de su *Ifigenia* y del *Tasso*, que en la patria misma del arte las refundió de cabo a cabo, tanto según la expresión como según el aspecto prosódico, en esa forma más pura por la que estas obras son siempre objeto de renovada admiración.

En efecto, la artificiosidad del metro o de los entrelazamientos de la rima parece ser un fuerte vínculo de las representaciones* internas con el elemento de lo sensible, más fuerte que en la pintura los colores. Pues las cosas externas y la figura humana están según su naturaleza coloreadas, y lo incoloro es una abstracción forzada; en cambio, con los sonidos lingüísticos, que son usados como signos de comunicación meramente arbitrarios, la representación* sólo tiene una conexión muy remota o bien ninguna interna, de modo que las inflexibles exigencias de las leyes prosódicas pueden fácilmente aparecer como una cadena para la fantasía por la que ya no le es posible al poeta comunicar tan por entero sus representaciones* como se le

agitan interiormente. Por tanto, aunque el discurrir rítmico y la resonancia melódica de la rima ejercen un irresistible encanto, disgustaría encontrar a menudo sacrificados a este atractivo sensible los mejores sentimientos y representaciones* poéticos. Pero tampoco esta objeción es plausible. Pues por una parte se evidencia ya falso que la versificación sólo sea un obstáculo para la libre efusión. El auténtico talento artístico se mueve en general en su material sensible como en su elemento autóctono más propiamente dicho, el cual, en vez de ser obstaculizador y oprimente, por el contrario lo eleva y sustenta. Vemos así también de hecho a todos los grandes poetas caminar libres y ciertos de sí por la medida del tiempo, el ritmo y la rima autocreados, y sólo en las traducciones es con frecuencia una violencia y un tormento artístico seguir los mismos metros, asonancias, etc. Pero en la poesía libre la obligación de girar de acá para allá, de contraer, de dilatar la expresión de representaciones*, le da igualmente además al poeta pensamientos, ocurrencias e invenciones *nuevos* que sin un tal inconveniente no le hubieran advenido. Pero, ahora bien, aparte de esta relativa ventaja, el ser-ahí sensible, en la poesía la resonancia de las palabras, pertenece de suyo también al arte y no puede permanecer tan informe e indeterminado como se da en la contingencia inmediata del habla, sino que debe aparecer vivamente conformado y, aunque en la poesía meramente resuene como medio exterior, debe ser tratado sin embargo como fin para sí y devenir por tanto una figura en sí armónicamente delimitada. Esta atención prestada a lo sensible le añade, como en todo arte, a la seriedad del contenido todavía otro aspecto por el que al mismo tiempo esta seriedad se aleja, el poeta y el oyente se liberan de ella y precisamente por ello son elevados a una esfera que está por encima en gracia serenante. Ahora bien, en la pintura y en la

escultura, para el dibujo y la coloración de los miembros humanos, rocas, árboles, nubes, flores, al artista le está dada la forma como delimitación sensible y espacial; y también en la arquitectura las necesidades y los fines para los que se construye, muros, paredes, techos, etc., prescriben una norma más o menos determinada. Análogas determinaciones fijas tiene la música en las en y para sí necesarias leyes fundamentales de la armonía. Pero en la poesía la resonancia sensible de las palabras en su yuxtaposición carece en principio de restricciones, y al poeta le incumbe la tarea de ordenar esta carencia de reglas en una delimitación sensible y trazarse con ello, por así decir, una especie de contorno y marco sonoro más firmes para sus concepciones y la estructura y la belleza sensible de éstas.

Ahora bien, así como en la declamación musical el ritmo y la melodía deben asumir en sí el carácter del contenido y ser adecuados al mismo, así también es la versificación una música que, aunque de modo más remoto, deja sin embargo que resuene en sí ya aquella orientación oscura, pero al mismo tiempo determinada, del curso y del carácter de las representaciones*. Por este lado debe el metro indicar el tono general y el aliento espiritual de todo un poema; y no es indiferente si, p. ej., como forma externa son tomados yambos, troqueos, estancias, estrofas alcaicas u otras.

Por lo que a la subdivisión más precisa respecta, hay primordialmente *dos* sistemas sobre cuya diferencia mutua tenemos que echar luz.

El *primero* es la versificación *rítmica*, que se basa en la longitud y brevedad determinadas de las sílabas así como en su yuxtaposición múltiplemente figurada y sus progresiones temporales.

El *segundo* aspecto lo constituye en cambio el realce de la

resonancia como tal, tanto respecto a las letras singulares, consonantes o vocales, como también por lo que se refiere a sílabas y palabras enteras, cuya figuración se ordena ora según la ley de la repetición uniforme del sonido, ora según la regla de la alternancia simétrica. Cuéntanse aquí la aliteración, la asonancia y la rima.

Ambos sistemas están en estrecho vínculo con la prosodia de la lengua, sea que ésta encuentre de suyo su fundamento más en la longitud y la brevedad naturales de las sílabas o estribe en el acento intelectivo que la significación de las sílabas produce.

En tercer lugar, pueden también finalmente *vincularse* la progresión rítmica y la resonancia para sí configurada; sin embargo, puesto que el eco sonoro concentradamente acentuado de la rima incide fuertemente en el oído y se hace por tanto valer predominantemente sobre el momento meramente temporal de la duración y de la progresión, en tal asociación el aspecto rítmico debe pasar a segundo plano y ocupar menos la atención para sí.

a) La versificación rítmica

Respecto al sistema *rítmico* sin rima, los puntos más importantes son los siguientes:

en primer lugar, la medida temporal fija de las sílabas en la diferencia simple de *largas* o *breves*, así como su múltiple combinación en relaciones y metros determinados;

en segundo lugar, la *animación* rítmica mediante el acento, la cesura y el choque entre el acento del verso y el de la palabra;

en tercer lugar, el aspecto de la *eufonía* que en el seno de

este movimiento puede surgir por el sonido de las palabras, sin constreñirse a rimas.

α) Ahora bien, para lo rítmico, que no hace lo principal de la resonancia más aisladamente tomada como tal, sino de la duración y el movimiento *temporales*,

αα) el punto de partida simple lo forman la longitud y brevedad *naturales* de las sílabas, para cuya diferenciación simple los sonidos lingüísticos mismos, las letras, consonantes y vocales que han de pronunciarse, ofrecen los elementos.

Naturalmente *largos* son ante todo los diptongos ai, oi, ae, etc., pues son en sí mismos, digan lo que digan los maestros de escuela más recientes, un sonido concreto, doble, que se integra como entre los colores el verde. Lo mismo las vocales de resonancia prolongada. A éstos se agrega como tercer principio la posición, peculiar ya del sánscrito así como del griego y del latín. Pues si entre dos vocales hay dos o más consonantes, éstas forman obviamente para el habla una transición más difícil; para pasar por las consonantes el órgano precisa de mayor tiempo para la articulación y produce una demora que, ahora bien, no obstante la vocal breve, hace que la sílaba se alargue, si bien no en extensión, sí rítmicamente. Si yo, p. ej., digo «metem nec secus»[676], el paso de una vocal a otra en *metem* y en *nec* no es tan sencillo y fácil como en *secus*. Las lenguas modernas no mantienen esta última diferencia, sino que, cuando cuentan según largas y breves, hacen valer otros criterios. Sin embargo, con ello las sílabas usadas, no obstante su posición, como breves son al menos halladas bastante a menudo duras, pues impiden el movimiento más rápido que se requiere.

A diferencia de aquellas largas por diptongos, vocales largas y posición, se evidencian en cambio por naturaleza *breves* las sílabas que están formadas por vocales breves, sin

que entre las primeras y las siguientes se pongan dos o más consonantes.

ββ) Ahora bien, puesto que las palabras, ora como polisilábicas son ya en sí mismas una multiplicidad de largas y breves, ora aunque monosilábicas son puestas sin embargo en vinculación con otras palabras, de ello nace ante todo una alternancia contingente, no determinada por ninguna medida fija, de distintas sílabas y palabras. Ahora bien, regular esta contingencia es enteramente el deber de la poesía tanto como la tarea de la música era determinar exactamente la duración desordenada de los sonidos singulares por la unidad de la medida temporal. La poesía se plantea por tanto combinaciones particulares de largas y breves como la ley según la que tiene que regirse la sucesión de las sílabas respecto a la duración temporal. Lo que con ello primeramente obtenemos son las diferentes *relaciones temporales*. Lo más simple es aquí la relación recíproca de lo igual, como, p. ej., el dáctilo y el anapesto, en los que las breves pueden luego contraerse a su vez en largas según determinadas leyes (espondeo). En segundo lugar además, una sílaba larga puede ponerse junto a una breve, de modo que surge ya una diferencia más profunda de duración, aunque en la más simple figura, como en el yambo y en el troqueo. Más complicada deviene ya la combinación cuando entre dos sílabas largas se intercala una breve o a dos largas precede una breve, como en el crético y en el baquio[677].

γγ) Pero semejantes relaciones temporales *singulares* darían a su vez paso al acaso carente de reglas si debieran sucederse arbitrariamente en su variopinta diversidad. Pues, por una parte, en estas relaciones estaría con ello destruido de hecho todo el fin de la conformidad a ley, es decir, la sucesión regulada de sílabas largas y breves; por otra faltaría también

completamente una determinidad para comienzo, final y medio, de modo que el arbitrio que con ello aparece de nuevo contrariaría por entero lo que más arriba hemos ya establecido al examinar la medida temporal y el compás musicales sobre la relación del yo perceptor con la duración temporal de los sonidos. El yo exige un recogimiento en sí, un retorno de la fluencia continua en el tiempo, y sólo percibe ésta mediante determinadas unidades temporales y su tan marcado arranque como sucederse y concluir conformes a ley. Éste es el motivo por el que la poesía dispone *en tercer lugar* también las relaciones temporales en *versos* que tienen sus reglas tanto respecto a la índole y el número de los pies como al inicio, progresión y conclusión. El trímetro yámbico, p. ej., consta de seis pies yámbicos, cada uno de cuyos pares forma a su vez una dipodia yámbica; el hexámetro, de seis dáctilos, los cuales en determinados sitios pueden a su vez contraerse en espondeos, etc. Pero, ahora bien, puesto que a estos versos les está permitido repetirse continuamente de nuevo del mismo o análogo modo, surge respecto a esta sucesión a su vez ora una indeterminidad por lo que a la firme conclusión última se refiere, ora una monotonía y por tanto una sensible falta de estructura interiormente múltiple. Para allanar este inconveniente la poesía procedió finalmente a la invención de estrofas y a la variada organización de las mismas, particularmente para la expresión lírica. De esto forma ya parte, p. ej., el metro elegiaco de los griegos, amén de la estrofa alcaica y sáfica, así como lo que de rico en arte desarrollaron Píndaro y los célebres poetas dramáticos en las efusiones líricas y demás consideraciones de los coros.

Pero, ahora bien, por mucho que respecto a la medida temporal música y poesía satisfagan las mismas necesidades, no podemos sin embargo dejar de mencionar la diferencia entre ambas. Aquí la divergencia más importante la produce

el *compás*. Mucho se ha debatido por tanto si para la métrica de los antiguos ha de aceptarse o no una repetición propiamente hablando acompasada de los mismos intervalos temporales. En general puede afirmarse que la poesía, que hace de la palabra mero medio de comunicación, no debe, por lo que al tiempo de esta comunicación se refiere, someterse a una medida absolutamente fija de la progresión de modo tan abstracto como es este el caso en el compás musical. En la música el sonido es lo que se extingue, lo carente de sostén, que precisa de todo punto de una fijeza como la que aporta el compás; pero el discurso no ha menester esto fijo, pues por una parte tiene su soporte en la representación* misma y por otra no se transfiere en general por completo a lo exterior del resonar y el extinguirse[678], sino que conserva precisamente la representación* interna como su elemento artístico esencial. Por eso halla de hecho la poesía inmediatamente en las representaciones* y sentimientos que claramente expresa en palabras la más sustancial determinación para la medida del detenerse, acelerar, demorarse, titubear, etc., tal pues como también la música misma comienza ya en el recitativo a sustraerse a la igualdad inmóvil del compás. Por eso, si se quisiese doblegar por entero el metro a la legislación del compás, se desvanecería por completo, al menos en esta esfera, la diferencia entre música y poesía, y el elemento del tiempo se haría valer más predominantemente de lo que la poesía puede permitir según toda su naturaleza. Esto puede aducirse como fundamento para la exigencia de que en la poesía deba sin duda dominar una *medida del tiempo*, pero *no un compás*, sino quedarle al sentido y al significado de las palabras el poder relativamente más decisivo sobre este aspecto. Si a este respecto consideramos más de cerca los metros particulares de los antiguos, el hexámetro parece ser por supuesto el que más se adapta a una progresión

acompasadamente estricta, como la que exigía particularmente, p. ej., Voss padre[679]; de todos modos, en el hexámetro la catalexis del último pie impide ya una tal pretensión. Ahora bien, cuando Voss se obstina en leer las estrofas alcaicas y sáficas con intervalos temporales tan abstractamente uniformes, esto no es sino un caprichoso arbitrio y significa hacerles violencia a los versos. Toda la exigencia puede en general derivarse del hábito de ver siempre tratado nuestro yambo alemán con las mismas cadencia silábica y medida temporal. Pero ya el antiguo trímetro yámbico debe su belleza primordialmente al hecho de que no consta de seis pies yámbicos iguales según el tiempo, sino que por el contrario permite precisamente en cada primer lugar de la dipodia espondeos, o bien, como remate, también dáctilos y anapestos, y por tanto lo de índole acompasada. Mucho más cambiantes son así y todo todavía las estrofas líricas, de modo que debería mostrarse *a priori* que el compás es en y para sí necesario, pues no puede verse *a posteriori*.

β) Pero, ahora bien, lo propiamente hablando *vivificante* de la medida temporal rítmica sólo lo producen el *acento* y la *cesura*, que van paralelos con lo que en la música hemos aprendido a conocer como ritmo del compás.

αα) Pues también en la poesía toda relación temporal determinada tiene en principio su acento particular, es decir, son realizadas conforme a ley posiciones determinadas que luego atraen a las otras y sólo así se redondean en un todo. Ahora bien, con ello se abre al punto un gran margen para la *pluralidad* del valor de las sílabas. Pues, por una parte, las sílabas largas aparecerán en general ya destacadas en comparación con las breves, de modo que, cuando el ictus recae sobre ellas, se muestran como doblemente importantes

frente a las más breves y se resaltan a sí mismas frente a las largas no acentuadas. Pero por otra parte puede también ocurrir que el ictus recaiga sobre sílabas breves, de modo que aparezca de nuevo la misma relación de modo inverso.

Pero ante todo, como ya antes mencioné, comienzo y final de los pies singulares no deben coincidir abstractamente con el inicio y la conclusión de las palabras singulares; pues, *por una parte*, la excedencia de la palabra en sí conclusa más allá del final del pie del verso opera el vínculo entre los ritmos si no separados; y, ahora bien, *en segundo lugar*, si además el acento del verso recae en el sonido final de una palabra así excedente, con ello surge además un notable intervalo temporal, pues una conclusión de palabra obliga en general ya a detenerse en algo, de modo que esta detención es lo que es hecho intencionalmente sensible, mediante el acento con ello unificante, como corte en el tiempo si no ininterrumpidamente fluyente. Semejantes cesuras le son indispensables a todo verso. Pues, si bien el acento determinado les confiere ya a los pies singulares una más precisa diferenciación en sí y por tanto una cierta multiplicidad, esta clase de vivificación —particularmente en versos en que se repiten uniformemente los mismos pies, como, p. ej., en nuestro yambo—, ora resultaría sin embargo a su vez enteramente abstracto y monótono, ora dejaría que los pies singulares se disgregasen sin nexo. La cesura previene esta escueta monotonía e introduce en el ñuir paralizado a su vez por su regularidad carente de diferenciación una conexión y una vida superior, las cuales por la diversidad de sitios en que puede colocarse la cesura, devienen tan múltiples como por la determinidad regulada de ésta no pueden reincidir en un arbitrio carente de leyes.

Al acento del verso y a la cesura se añade luego finalmente todavía un *tercer* acento que las palabras también tienen ya en

y para sí fuera de su uso métrico, y dan con ello nacimiento a una multiplicada variedad en la índole y el grado de énfasis y atenuación de las sílabas singulares. Pues este acento de las palabras puede por una parte aparecer ciertamente vinculado al acento del verso y al de la cesura y reforzar a ambos en esta asociación, pero por otra parte también estar, independientemente de éstos, en sílabas que no están apoyadas por ninguna otra elevación y que sin embargo, por así decir, en la medida en que, debido a su peculiar valor como sílabas, exigen una acentuación, producen una contrapugna al ritmo del verso que le da al todo una nueva vida peculiar.

Percibir según todos los aspectos mencionados la belleza del ritmo es de gran dificultad para nuestro oído actual, pues en nuestros idiomas los elementos que deben concurrir para esta clase de ventajas métricas en parte no se dan ya con la agudeza y la firmeza que teman entre los antiguos, sino que se recurre a otros medios para la satisfacción de otras necesidades artísticas.

ββ) Pero además, *en segundo lugar*, sobre toda la validez de las sílabas y las palabras dentro de su posición métrica flota el valor de lo que éstas significan desde e punto de vista de la *representación* poética*. Mediante este sentido inmanente a ellas son igualmente por tanto relativamente realzadas o deben quedar en segundo plano en cuanto carentes de significado, sólo por lo cual se le insufla al verso la última cima espiritual de la vitalidad. Pero la poesía no puede llegar en esto convenientemente tan lejos que en este respecto se oponga directamente a las reglas rítmicas del metro.

γγ) Ahora bien, a todo el carácter de un metro le corresponde también particularmente desde la perspectiva del movimiento rítmico un *determinado* modo de *contenido*; ante

todo la particular clase de movimiento de nuestros sentimientos. Así p. ej., el hexámetro, en su discurrir apaciblemente ondulante, se adecúa al flujo más uniforme de la narración épica; en cambio, enlazado con el pentámetro y sus cortes simétricamente fijos, deviene ya estrófico, pero, en la simple regularidad, se muestra idóneo para lo elegiaco. El yambo a su vez avanza rápidamente y es particularmente conforme a fin para el diálogo dramático, el anapesto denota una aceleración acompasadamente alegre, jubilosa, y análogos rasgos de carácter son fácilmente reconocibles en los demás metros.

γ) Pero, *en tercer lugar*, este primer ámbito de la versificación rítmica tampoco se queda en la mera figuración y vivificación de la duración temporal, sino que a su vez pasa también a la *resonancia* de las sílabas y las palabras. Sin embargo por lo que a esta resonancia respeta, las lenguas antiguas, en las que el ritmo se conserva del modo indicado como aspecto capital, muestran una diferencia esencial frente a las restantes modernas, que se inclinan preferentemente por la rima.

αα) En el griego y en el latín, p. ej., la sílaba radical, mediante las formas de flexión de la declinación y de la conjugación, se desarrolla en una riqueza de sílabas que suenan diferentes, las cuales también tienen para sí ciertamente un significado, pero sólo como modificación de la sílaba radical, de modo que ésta se hace ciertamente valer como el sustancial *significado* fundamental de esos sonidos diversamente desplegados, pero respecto a su *sonido* no aparece como la primordial o únicamente predominante. Pues si, p. ej., oímos «amaverunt», a la raíz se le añaden tres silabas, y el acento, aunque no hubiera ninguna larga natural, al punto se escinde ya materialmente de la sílaba radical por el número y la extensión de estas sílabas con lo que el *significado*

principal y el *acento* tónico quedan *separados*. Aquí por tanto, puesto que la acentuación no recae sobre la sílaba *principal*, sino sobre cualquier otra, la cual sólo expresa una determinación *secundaria*, ya por este motivo puede el oído escuchar el sonido de las distintas sílabas y seguir su movimiento, pues conserva la plena libertad de atender a la prosodia *natural* y se encuentra intimado a conformar rítmicamente estas largas y breves naturales.

ββ) Algo enteramente diverso sucede, p. ej., con la lengua alemana actual. Lo que en el griego y el latín se expresa del modo que acabamos de indicar mediante prefijos y sufijos y demás modificaciones, en las lenguas modernas, particularmente en los verbos, se desliga de la sílaba radical, de modo que las sílabas de la flexión hasta ahora desplegadas en una y la misma palabra con diversos significados secundarios se separan y singularizan en palabras autónomas. Forman de esto parte, p. ej., el uso constante de muchos auxiliares, la designación autónoma del optativo mediante verbos propios, etc., la separación de los pronombres, etc. Ahora bien, con ello por un lado la palabra, que en el caso anteriormente indicado se extendía en el sonido múltiple de la polisilabidad, en la cual se iba a pique aquel acento de la raíz, del sentido principal, permanece concentrada en sí como simple todo, sin aparecer como una sucesión de sonidos que, por así decir como meras modificaciones, ya no interesan tanto para sí por su *sentido* que el oído no pudiera escuchar su libre *sonido* y el movimiento temporal de éste. Por otra parte, mediante esta concentración el significado principal deviene más aún de tal peso, que atrae únicamente sobre sí por completo el énfasis del acento; y, ahora bien, puesto que la acentuación está ligada al sentido principal, esta coincidencia de ambos no deja ya aflorar la longitud y brevedad naturales de las restantes sílabas, sino que las sofoca.

Las raíces de la mayoría de las palabras son en general sin duda enteramente breves, condensadas, monosílabas o bisílabas. Ahora bien, si, como éste es, p. ej., el caso en nuestra lengua materna actual en plena medida, estas raíces reclaman casi exclusivamente para sí el acento, éste es un acento del sentido, del *significado*, por completo prevaleciente, pero no una determinación en la que el material, el sonido, sea libre y pueda darse una relación entre la longitud, la brevedad y la acentuación de las sílabas independiente del contenido de la representación* de las palabras. Una figuración del movimiento temporal y de la acentuación, rítmica, emancipada de la sílaba radical y del significado de ésta, no puede ya por tanto tener aquí lugar, y no queda, a diferencia de la susodicha escucha de la rica resonancia rica y la duración de tales largas y breves en su variopinta yuxtaposición, más que una audición general que está enteramente absorbida por la sílaba principal acentuada, importante por el sentido. Pues además, como hemos visto, la modificada ramificación silábica de la raíz también se autonomiza en palabras particulares que son por ello hechas para sí importantes y que, puesto que adquieren su significado propio, dejan igualmente oír la misma coincidencia de sentido y acento que más arriba hemos considerado a propósito de la palabra fundamental alrededor de la cual se colocan. Esto nos obliga a quedar por así decir encadenados al sentido de cada palabra y, en vez de ocuparnos de la longitud y la brevedad naturales y de su movimiento temporal y acentuación sensible, sólo escuchar el acento que el significado fundamental produce.

γγ) Ahora bien, en tales lenguas lo rítmico tiene poco margen o más bien el alma poca libertad para verterse en ello, pues el tiempo y la resonancia de las sílabas que por su movimiento se derrama uniformemente son aventajados por

una relación más ideal, por el sentido y el significado de las palabras, y por tanto el poder de la configuración rítmicamente más autónoma es aplastado.

Podemos a este respecto comparar el principio de la versificación rítmica con la *plástica*. Pues aquí el significado espiritual todavía no se realza para sí ni determina la longitud y el acento, sino que el sentido de las palabras se funde por entero con el elemento sensible de la duración temporal natural y con la resonancia, para con serena alegría concederle pleno derecho a esto exterior y no preocuparse más que de la figura y el movimiento ideales de lo mismo.

Pero, ahora bien, si se renuncia a este principio y debe sin embargo, como el arte hace necesario, seguirle todavía estando participado a lo sensible un contrapeso frente a la mera espiritualización, entonces, para obligar al oído a la atención, frente a la destrucción de ese primer momento plástico de las largas y las breves naturales y del sonido no separado de lo rítmico, no realzado para sí, no puede adoptarse otro material que la resonancia explícita y aisladamente fijada y figurada de los sonidos lingüísticos del habla como tales.

Esto nos conduce a la segunda clase principal de versificación, a la *rima*.

b) La rima

Se puede querer explicar exteriormente la necesidad de un nuevo tratamiento del lenguaje según su aspecto sensible a partir de la corrupción en que las lenguas antiguas cayeron por obra de los pueblos extranjeros; pero la naturaleza de la cosa misma implica este proceso. Lo primero que en su

aspecto externo hace a la poesía conforme a lo interno son las largas y breves independientes del significado de las palabras, para cuyas combinaciones, cortes, etc., el arte desarrolla leyes que ciertamente deben en general concordar con el carácter del contenido que cada vez ha de representarse**, pero que en lo particular y singular no pueden determinar ni las largas y breves ni la acentuación únicamente por el sentido espiritual, ni someter a éste abstractamente este aspecto. Pero cuanto más interior y espiritual deviene, tanto más se retrae la representación* de este aspecto natural, que ya no puede idealizarse de modo plástico, y tanto se concentra en sí, que por una parte se despoja en general de lo por así decir corpóreo del lenguaje, por otra resalta en lo restante sólo aquello a que se transfiere para su comunicación el *significado* espiritual, mientras que deja que lo demás acompañe insignificantemente. Pero, ahora bien, así como el arte romántico, que por lo que a toda la índole de su concebir y representar** se refiere trasciende análogamente al recogimiento en sí concentrado de lo espiritual, busca para esto subjetivo en el sonido el material más correspondiente, así también la poesía *romántica*, ya que en general pulsa más fuertemente la cuerda anímica del sentimiento, profundiza en el juego con para sí autonomizados sonidos y resonancias de las letras, sílabas y palabras, y procede a esta autocomplacencia en sus entonaciones, las cuales aprende a discernir, referir y entrelazar recíprocamente bien con la intimidad, bien con la sagacidad arquitectónicamente intelectiva de la música. Desde este punto de vista, la rima no se ha desarrollado sólo accidentalmente en la poesía romántica, sino que le ha sido necesaria. La necesidad del alma de percibirse a sí misma se resalta más plenamente y se satisface en la consonancia de la rima, la cual hace indiferente frente a la medición temporal formalmente regulada y sólo

trabaja para reconducirnos a nosotros mismos mediante la recurrencia de sonidos análogos. La versificación se aproxima con ello a lo musical como tal, es decir, al sonido de lo interno, y se libera de lo por así decir de índole material del lenguaje, a saber, de esa medida natural de largas y breves.

Por lo que respecta a los puntos más determinados que para este círculo son de importancia, sólo quiero añadir brevemente algunas observaciones generales sobre lo siguiente:

en primer lugar, sobre el origen de la rima;

en segundo lugar, sobre las diferencias más precisas entre este ámbito y la versificación rítmica;

en tercer lugar, sobre los modos en que el mismo se ha desplegado.

α) Ya hemos visto que la rima pertenece a la forma de la poesía romántica, la cual exige una tal pronunciación más fuerte de la resonancia para sí configurada, en la medida en que aquí la subjetividad interna quiere percibirse a sí misma en lo material del sonido. Allí donde surge esta necesidad suya, ora desde un principio halla aquélla por tanto una lengua, como más arriba he indicado respecto a la necesidad de la rima, ora emplea la vieja lengua dada, la latina, p. ej., que es de otra constitución y requiere una versificación rítmica, pero en el carácter del nuevo principio, o bien la transforma en una nueva lengua hasta que se pierde lo rítmico y la rima puede constituir, como es el caso, p. ej., en el italiano y en el francés, lo principal.

αα) A este respecto encontramos la rima introducida a la fuerza ya muy pronto por el cristianismo en la versificación latina, aunque ésta descansa sobre otros principios. Pero estos principios fueron más bien tomados prestados por ella misma del griego, y, en vez de mostrarse como originariamente

surgidos de ella, evidencian por el contrario en la clase de modificación que sufren una tendencia que se acerca al carácter romántico. Pues por una parte la versificación romana no encontró en los primeros tiempos su base en la longitud y brevedad naturales, sino que medía el valor de las sílabas por el acento, de modo que sólo mediante el más preciso conocimiento e imitación de la poesía griega fue adoptado y seguido el principio prosódico de la misma; por otra parte, los romanos endurecieron la móvil, serena sensibilidad de los metros griegos, particularmente mediante los más firmes cortes de la cesura tanto en el hexámetro como en el metro de la estrofa alcaica y sáfica, etc., con una estructura más agudamente pronunciada y una regularidad más estricta. Además, también en la edad de oro de la literatura romana hállanse ya entre los poetas más cultos bastantes rimas. Así, p. ej., en la *Ars poética* de Horacio, versos 99 y 100, se lee:

> Non satis est, pulchra esse poemata: dulcía *sunto*,
> Et quocunque volent, aninum auditoris *agunto*[680].

Aunque esto ha sucedido de modo totalmente inintencionado por parte del poeta, puede sin embargo considerarse como una rara casualidad que, precisamente en este lugar en que Horacio pide «dulcia poemata», se haya encontrado con la rima. En Ovidio además semejantes rimas son todavía menos evitadas. Ahora bien, aunque esto, como queda dicho, es contingente, sin embargo al oído romano culto no parecen haberle sido desagradables las rimas, de modo que, aunque aislada y excepcionalmente, podían insertarse. Pero a este juego con resonancias le falta la más profunda significación de la rima romántica, que no resalta la resonancia como tal, sino lo interior, el significado, en la misma. Precisamente esto constituye la diferencia

característica entre la ya antiquísima rima hindú y la moderna.

Después de la invasión de las tribus bárbaras, por lo que a las lenguas antiguas se refiere, con el deterioro de la acentuación y la afloración del momento subjetivo del sentimiento por obra del cristianismo, el anterior sistema rítmico de versificación pasó al de la rima. Así, en el Himno de San Ambrosio [Te Deum] la prosodia se rige ya enteramente por el acento de la pronunciación y deja que irrumpa la rima; la primera obra de San Agustín contra los donatistas es igualmente un canto rimado, y también los llamados versos leoninos[681], en cuanto hexámetros y pentámetros explícitamente rimados, deben ser muy nítidamente diferenciados de aquellas rimas singulares más arriba citadas. Éstos y análogos fenómenos muestran la emanación de la rima del sistema rítmico mismo.

ββ) Ahora bien, ciertamente el origen del nuevo principio para la versificación se ha buscado por otra parte en los *árabes*; pero por una parte el florecimiento de sus grandes poetas sucede después de la aparición de la rima en el Occidente cristiano, mientras que el círculo del arte premusulmán no afecta eficazmente a Occidente, por otra también en la poesía árabe se halla ya de suyo un eco del principio romántico, en el que los caballeros de Occidente de la época de las Cruzadas encontraron bastante pronto la misma disposición, de modo que, pese a la afinidad, exteriormente independiente, del terreno espiritual del que surge la poesía tanto en el Oriente musulmán como en el Occidente cristiano, puede también pensarse en una primera aparición independiente de una nueva clase de versificación.

γγ) Un *tercer* elemento en el que puede a su vez descubrirse, sin influjo ni de las lenguas antiguas ni del árabe,

el nacimiento de la rima y de lo que en este campo se incluye, son las lenguas *germánicas*, tal como las encontramos en su más primitivo desarrollo entre los escandinavos. De esto dan, p. ej., las canciones de las antiguas Eddas[682], que, aunque sólo más tarde recogidas y compiladas, no pueden negar un origen primitivo, un ejemplo. No se da aquí ciertamente, como todavía veremos, la resonancia rítmica propiamente dicha desarrollada en su integridad, sino un realce esencial de sonidos lingüísticos singulares y una regularidad legislada en la repetición determinada de los mismos.

β) Ahora bien, más importante *en segundo lugar* que el origen es la *diferencia* característica entre el nuevo sistema y el antiguo. Ya más arriba me he ocupado del punto capital que aquí interesa, y no resta más que desarrollarlo más precisamente.

La versificación rítmica alcanzó su más bella y más rica fase de desarrollo en la poesía griega, a partir de la cual podemos por consiguiente abstraer los rasgos característicos más primordiales de todo este campo. Son en breve los siguientes.

En primer lugar, no hace su material de la resonancia de las letras, sílabas o palabras como tal, sino de la resonancia silábica en su *duración temporal*, de modo por tanto que la atención no debe dirigirse exclusivamente ni a sílabas o letras singulares ni a la semejanza o igualdad meramente cualitativas de su resonancia. Por el contrario, la resonancia permanece en unidad inseparada con la medida temporal fija de su duración determinada, y en la progresión de ambas el oído tiene que seguir en igual medida tanto el valor de cada sílaba singular como la ley de la marcha rítmica de todas. *En segundo lugar*, la medida de la longitud y la brevedad, así como la elevación y la atenuación rítmicas y la múltiple vivificación mediante más pronunciados cortes y pausas, se

apoya en el elemento *natural* del lenguaje, sin dejarse guiar por aquella entonación con la cual el sentido *espiritual* de las palabras da sólo su intensidad a una sílaba o a una palabra. La versificación, en su combinación de los pies, su acento del verso, sus cesuras, etc., se muestra en este respecto tan independiente como el lenguaje mismo, el cual también fuera de la poesía extrae ya la acentuación igualmente de las largas y breves naturales y de su sucesión, y no de la significación de la sílaba radical. Ahora bien, con ello están *en tercer lugar* ahí para el realce vivificante de determinadas sílabas por una parte el acento del verso y el ritmo, por otra la restante[683] acentuación, que se imbrican en doble multiplicidad del todo, sin perturbación u opresión mutua, y del mismo modo le conceden también a la representación* poética el derecho de no quitarles, mediante la manera de colocación de las palabras y el movimiento, la debida intensidad a las palabras que, según el significado espiritual, le sean de mayor importancia que otras.

αα) Ahora bien, lo primero que la versificación rimada altera en este sistema es el valor incontestado de la *cantidad natural*. Por tanto, si en general debe todavía quedar una medida del tiempo, está debe buscar en otro ámbito el fundamento de la demora o la aceleración cuantitativas, que ya no quiere encontrar en la longitud o brevedad naturales. Pero este ámbito, como vimos, sólo puede ser el elemento espiritual, el sentido de las sílabas y las palabras. La *significación* es lo que, como última instancia, determina la medida cuantitativa de las sílabas, si ésta es en general considerada todavía como esencial, y por tanto desplaza el criterio del ser-ahí externo y su jaez natural a lo interior.

ββ) Pero, ahora bien, a esto está ligada una ulterior consecuencia, que aparece como todavía más importante.

Pues, como ya más arriba indiqué, esta concentración del énfasis sobre la sílaba radical significativa destruye aquella explayación independiente en múltiples formas de flexión, que el sistema rítmico, puesto que no extrae del significado espiritual ni la medida de la longitud y la brevedad ni el acento realzante, no está todavía obligado a subordinar [684] a la raíz. Pero, ahora bien, si tal despliegue y su ordenación conforme a naturaleza en pies de verso según cantidad fija de sílabas desaparece, con ello se pierde también necesariamente todo el sistema, que estriba en la medida temporal y la regla de la misma. De esta índole son, p. ej., los versos franceses e italianos, que carecen absolutamente del metro y del ritmo en el sentido de los antiguos, de modo que sólo interesa todavía un determinado número de sílabas.

γγ) Ahora bien, como única compensación posible por esta pérdida se ofrece aquí la *rima*. En efecto, si por una parte ya no es la duración temporal la que accede a la configuración y a través de la cual se difunde con validez uniforme y natural la resonancia de las sílabas, mientras que por otra parte el significado espiritual se apodera de las sílabas radicales y se pone en una compacta unidad con éstas sin ulterior explayación orgánica, entonces como último material sensible que pueda mantenerse libre tanto de la medida del tiempo como de esta acentuación de las sílabas radicales sólo resta todavía únicamente la resonancia de las sílabas mismas.

Pero esta resonancia, para poder suscitar atención para sí, debe *en primer lugar* ser de índole mucho más fuerte que la alternancia de diversos sonidos, tal como los hallamos en las antiguas métricas, y tiene que aparecer con violencia mucho más prevaleciente de lo que puede pretender el sonido de las sílabas en el habla restante[685], pues ahora no sólo debe compensar la medida temporal articulada, sino que tiene

también la tarea de poner de relieve el elemento sensible en su diferencia de aquel dominio del significado acentuante y sobrepujante de todo. Pues una vez la representación* ha alcanzado la interioridad y la profundización del espíritu en sí para las que en el habla deviene indiferente el aspecto sensible, el sonido, para en general sólo poder llamar la atención, debe salir más materialmente de esta interioridad y ser más áspero. Frente a los delicados movimientos de la eufonía rítmica, la rima es por tanto una resonancia grosera que no precisa de ningún oído cultivado de modo tan refinado como la versificación griega hace necesario.

En segundo lugar, la rima no se separa aquí ciertamente de la significación espiritual tanto de las sílabas radicales en cuanto tales como también de las representaciones* en general, pero al mismo tiempo le procura a la resonancia sensible una validez relativamente autónoma. Esta meta sólo puede lograrse cuando el sonido de determinadas palabras se escinde para sí de la resonancia de las otras palabras y en este aislamiento obtiene un ser-ahí independiente para restituirle sus derechos a lo sensible mediante enérgicas pulsaciones materiales. En oposición a la eufonía rítmica generalizada, la rima es un sonido excluido singularizadamente realzado.

En tercer lugar, vimos que es la interioridad subjetiva la que en su concentración ideal debe verterse y satisfacerse en estos sonidos. Pero, ahora bien, si los medios de versificación hasta aquí considerados y su rica multiplicidad faltan, entonces por el lado *sensible* no queda para este percibirse más que el principio más formal de la repetición de resonancias enteramente iguales o semejantes, con lo que en tal caso puede a su vez ligarse por parte del espíritu el realce y la referencia a significados afines en la resonancia rítmica de las palabras que los denotan. El metro de la versificación rítmica se evidenció como una relación pluralmente articulada de

diferentes largas y breves, la rima en cambio es por una parte ciertamente más material, pero por otra parte, en esto material mismo, más abstracta: el mero recuerdo del espíritu y del oído de la recurrencia de los mismos o afines sonidos y significados, una recurrencia en la que el sujeto deviene consciente de sí mismo y se reconoce y satisface en ello como la actividad que pone y percibe.

γ) Ahora bien, por lo que como conclusión concierne a los *géneros* particulares en que este nuevo sistema de la poesía primordialmente romántica se despliega, sólo quiero ocuparme muy brevemente de lo más importante respecto a la aliteración, la asonancia y la rima propiamente dicha.

αα) La *aliteración*, en primer lugar, la encontramos desarrollada del modo más generalizado en la antigua poesía escandinava, en la que constituye una base capital, mientras que la asonancia y la rima final, aunque tampoco desempeñan un papel insignificante, sólo aparecen en ciertas clases de versos. El principio de la rima de una letra, de la rima de la letra inicial, es el rimar más imperfecto, pues no requiere la recurrencia de sílabas enteras, sino que sólo tiende a la repetición de una y la misma letra, y ciertamente de la letra inicial. Dada la debilidad de esta consonancia, es en consecuencia por una parte necesario que a este efecto no se empleen más que las palabras tales que ya en y para sí tengan en su sílaba inicial un acento relevante; por otra parte, estas palabras no deben estar lejanas entre sí, si la igualdad de su inicio debe hacérsele todavía esencialmente advertible al oído. Por lo demás, la letra inicial aliterante puede ser tanto una consonante doble o simple como también una vocal, pero las consonantes, conforme a la naturaleza de la lengua en que prevalece la aliteración, constituyen lo principal. A partir de estas condiciones se ha establecido para la poesía islandesa (*La teoría de la versificación de los islandeses* de [Ramus

Christian] Rask, traducción alemana de Mohnike, Berlín, 1830, págs. 14-17)[686] la regla capital de que todas las letras rimadas exigen sílabas *acentuadas* cuyas letras iniciales no deben tampoco hallarse en la misma línea en otros sustantivos que lleven el acento en su primera sílaba, mientras que de tres palabras cuya primera letra forme la rima, dos deben estar en la primera línea, y la tercera, que ofrece la letra principal reguladora, al comienzo de la segunda. Además, dada la abstracción de esta consonancia de meras letras iniciales, son primordialmente usadas para rimas de letras las palabras más importantes según su significado, de modo que tampoco aquí falta por completo una referencia entre el sonido y el sentido de las palabras. Debo sin embargo pasar por alto los pormenores.

ββ) La *asonancia*, en segundo lugar, no afecta a las letras iniciales, sino que avanza ya hacia la rima, en la medida en que es una repetición unísona de las mismas letras en el medio o al final de diversas palabras. Ahora bien, estas palabras asonantes no precisan en modo alguno constituir la conclusión de un verso, sino que pueden sin duda hallarse también otros lugares, pero las sílabas conclusivas de las líneas entran, por la igualdad de letras iniciales singulares —a diferencia de la aliteración, que coloca la letra principal al comienzo del verso—, en una recíproca referencia asonante. Este asonar aparece en su más rico desarrollo entre los pueblos románicos, entre los españoles primordialmente, cuya sonora lengua se muestra particularmente apropiada para la recurrencia de las mismas vocales. En general la asonancia está ciertamente limitada a las vocales; no obstante, puede dejar que resuenen ora vocales iguales, ora consonantes iguales, ora consonantes unidas a una vocal.

γγ) Ahora bien, lo que de este modo están aliteración y

asonancia autorizadas a resaltar sólo de manera imperfecta lo lleva finalmente la *rima* a la más madura manifestación. Pues en ella surge notoriamente, con excepción de las letras iniciales, la completa consonancia de raíces enteras que, debido a esta igualdad, son llevadas a una referencia explícita de su sonido. No importa aquí el número de sílabas, tanto palabras monosílabas como bisílabas y polisílabas pueden y deben rimarse, con lo que nacen por una parte la rima masculina, que se limita a palabras monosílabas, por otra la femenina, que llega hasta las bisílabas, así como la llamada rima deslizante, que se extiende a tres y más sílabas. A la primera propenden particularmente las lenguas nórdicas, a la segunda las meridionales, como el italiano y el español; el alemán y el francés pueden guardar más o menos el medio. Sólo en unas pocas lenguas han de encontrarse en mayor número rimas de más de tres sílabas.

La rima tiene su sitio al final de las líneas, donde la palabra que rima, aunque tiene la obligación de concentrar en sí la intensidad espiritual del significado, sin embargo, por lo que a la resonancia respecta, atrae sobre sí la atención, y o bien hace que se sucedan entre sí los versos singulares según la ley de una recurrencia por entero abstractamente igual de la misma rima, o bien, mediante la forma más artística de alternancia regular y de múltiples entrelazamientos simétricos de distintas rimas, las unifica, separa y refiere en las más diversas relaciones, ora más próximas, ora más remotas. En tal relación parecen entonces las rimas singulares encontrarse por así decir inmediatamente o huir unas de otras y sin embargo buscarse, de suerte que de este modo tan pronto contentan sin más la atenta expectación del oído como la chasquean, la engañan, la distienden, pero siempre vuelven a contentarla mediante un orden y una recurrencia regulares.

Entre los *géneros* particulares de poesía es primordialmente

la poesía *lírica* la que, debido a su interioridad y a su modo subjetivo de expresión, se sirve más preferentemente de la rima y hace con ello ya del habla misma una música del sentimiento y la simetría melódica, no de la medida del tiempo y del movimiento rítmico, sino de la resonancia en que lo interno halla un eco perceptible de sí mismo. Por eso también este modo de emplear la rima se desarrolla en una articulación más simple o más diversa de *estrofas* que se redondean cada una para sí en un todo cerrado; tal como, p. ej., los sonetos y las canciones, el madrigal y la letrilla son un juego tal con sonidos y resonancias por una parte rico en sentimientos, por otra de agudo sentido. La poesía *épica* en cambio, cuando mezcla menos su carácter con elementos líricos, se atiene más a un avance uniforme en sus entrelazamientos, sin encerrarse en estrofas: de ello pueden dar un ejemplo evidente los tercetos de Dante en su *Divina comedia*, a diferencia de sus canzonas y sonetos líricos. Pero no quiero extraviarme más en lo singular.

c) Unificación de versificación rítmica y rima

Pero, ahora bien, si del modo indicado hemos separado la versificación rítmica de la rima y *contrapuesto* a ambas entre sí, surge *en tercer lugar* la pregunta de si no es también pensable y se ha producido efectivamente una *unificación* de ambas. Por lo que a esto se refiere, algunas pocas lenguas modernas son principalmente de importancia. En ellas en efecto no puede en modo alguno negarse ni una recuperación del sistema rítmico ni en cierto respecto una vinculación de éste con la rima. Si nos quedamos, p. ej., en nuestra propia lengua materna, no necesito en cuanto al primer respecto recordar más que a Klopstock, quien poco quería saber de la

rima y en cambio imitaba, tanto en la poesía épica como en la lírica, a los antiguos con gran seriedad e infatigable celo. Voss[687] y otros lo siguieron y buscaron leyes cada vez más rígidas para este tratamiento rítmico de nuestra lengua. Goethe en cambio no estaba nada a gusto en sus antiguas medidas silábicas y no sin razón preguntaba:

¿Nos están estos amplios pliegues
tan bien como a los antiguos?[688]

α) No quiero a este respecto hacer referencia más que a lo que ya antes dije sobre la diferencia entre las lenguas antiguas y las modernas. La versificación rítmica estriba en la longitud y la brevedad *naturales* de las sílabas, y tiene en ello de suyo una pauta fija que la intensidad espiritual no puede ni determinar ni alterar y hacer vacilar. Las lenguas modernas carecen en cambio de una tal medida natural, ya que en ellas sólo el *acento verbal* del significado puede alargar una sílaba frente a las otras a las que les falta esta significación. Pero, ahora bien, este principio de la acentuación no proporciona una adecuada compensación a la longitud y brevedad naturales, ya que hace que las largas y breves mismas fluctúen a su vez. Pues la significación más enfatizadora de una palabra puede igualmente sin embargo rebajar a su vez a breve a otra que, tomada para sí, tenga un acento verbal, de modo que la pauta indicada deviene en general relativa. «Du liebst»[689], p. ej., puede ser un espondeo, un yambo o un troqueo según la diversidad de énfasis que según el sentido deba asignarse a ambas palabras o a una y a otra. Se ha intentado ciertamente volver también en nuestra lengua a la cantidad *natural* de las sílabas y establecer reglas para ésta, pero semejantes determinaciones, dada la sobreimportancia que han obtenido el significado espiritual y su acento realzante, no pueden llevarse a cabo. Y en realidad la

naturaleza de la cosa misma implica también esto. Pues si la medida natural debe constituir la base, la lengua no debe todavía haberse espiritualizado del modo en que hoy en día es este necesariamente el caso. Pero si ya en su desarrollo se ha elevado a tal predominio del significado espiritual sobre el material sensible, el fundamento de determinación del valor de las sílabas no ha de extraerse de la cantidad sensible misma, sino de aquello para lo que las palabras son el medio denotativo. Contraría la libertad sentiente del espíritu dejar que el momento temporal del lenguaje se fije y configure autónomamente para sí en su realidad objetiva.

β) No debe con ello sin embargo decirse que deberíamos desterrar enteramente de nuestro lenguaje el tratamiento rítmico carente de rima de la medida de las sílabas; pero es esencial señalar que, conforme a la naturaleza del desarrollo actual del lenguaje, no es posible lograr lo plástico del metro en el sólido modo de los antiguos. Debe por tanto surgir y desarrollarse como compensación otro elemento que en y para sí sea ya de índole más espiritual que la cantidad natural fija de las sílabas. Este elemento es el acento tanto del verso como de la cesura, los cuales ahora, en vez de proceder independientemente del acento tónico, coinciden con éste y reciben por tanto un realce más significativo, aunque más abstracto, pues la multiplicidad de aquella triple acentuación que encontrábamos en la rítmica antigua se pierde necesariamente con este encuentro recíproco. Pero por la misma razón sólo podrán imitarse con logros satisfactorios los ritmos de los antiguos más agudamente incisivos para el oído, pues falta la base cuantitativa fija para las más refinadas diferencias y más múltiples vínculos, y la acentuación por así decir más pesada, que aparece como lo determinante de ello, no tiene en sí ningún medio de compensación.

γ) Ahora bien, por lo que finalmente respecta al *ensamblaje*

efectivamente real entre lo rítmico y la rima, también éste puede ser admitido, si bien en grado todavía más limitado que la introducción del metro antiguo en la versificación moderna.

αα) Pues la prevaleciente diferenciación entre las largas y las breves mediante el acento tónico no es en modo alguno un principio lo bastante *material* ni ocupa en absoluto al oído por el lado sensible en tal medida que no sería necesario, dado el predominio del aspecto espiritual de la poesía, apelar como complemento al sonar y resonar[690] de sílabas y palabras.

ββ) Pero entonces al mismo tiempo, por lo que a lo métrico se refiere, a la resonancia de la rima y a su fuerza debe también contraponérseles un *contrapeso* igualmente fuerte. Pero, ahora bien, en la medida en que *no* son la diferencia natural cuantitativa de las sílabas y la *multiplicidad* de la misma lo que debe desplegarse y prevalecer, respecto a esta relación temporal sólo puede llegarse hasta la repetición *igual* de la misma medida temporal, con lo que el *compás* comienza a hacerse valer aquí de un modo más fuerte de lo que es esto pertinente en el sistema rítmico. De esta índole son, p. ej., nuestros yambos y troqueos rimados alemanes que al recitar solemos escandir más acompasadamente que los yambos carentes de rima de los antiguos, aunque al detenerse en las cesuras el realce de palabras singulares que han de ser acentuadas principalmente por el sentido y el demorarse en ellas pueden a su vez producir una contrapugna frente a la igualdad abstracta y por tanto una multiplicidad vivificante. Tal, pues, como tampoco puede en general en la poseía ser nunca llevado a la practica el mantenimiento del compás tan estrictamente como en la mayoría de los casos es esto exigible en la música.

γγ) Pero, ahora bien, si la rima no debiera en general

ensamblarse más que con metros tales que, debido a su simple alternancia de largas y breves y a la constante recurrencia de pies de verso de idéntica índole, no configurasen, tomados para sí, lo bastante fuertemente en las lenguas modernas tratadas rítmicamente el elemento sensible, entonces la aplicación de la rima a las más ricas medidas de sílabas imitadas de los antiguos, como, p. ej., para sólo citar una, a la estrofa alcaica y sáfica no sólo aparecería como una superfluidad, sino incluso como una contradicción irresuelta. Pues ambos sistemas estriban en principios opuestos, y el intento de unificarlos del modo indicado sólo podría unirlos en esta *oposición* misma, lo que no produciría nada más que una contradicción insuperable y por tanto inadmisible. A este respecto, el uso de las rimas sólo ha de permitirse allí donde el principio de la versificación antigua deba hacerse valer sólo todavía en los ecos más lejanos y según transformaciones esenciales originadas en el sistema de la rima.

Éstos son los puntos esenciales que respecto a la expresión poética, a diferencia de la prosa, pueden en general establecerse.

C. Las diferencias genéricas de la poesía

1. Los dos momentos capitales según los cuales hemos hasta aquí considerado la poesía eran por una parte lo *poético en general* respecto al modo de concepción a la organización de la obra de arte poética y a la actividad poetizante subjetiva' por otra parte, la *expresión* poética tanto respecto a las representaciones* que deben ser concebidas en *palabras* como a la expresión *lingüística* misma y a la *versificación*.

Lo que a este respecto teníamos ante todo que hacer valer consistía en el hecho de que la poesía debe aprehender como su contenido lo espiritual, pero que en la elaboración artística de esto mismo no puede ni quedarse en la configurabilidad para la intuición sensible como las demás artes figurativas, ni hacer de la mera interioridad que sólo resuena para el ánimo ni de los pensamientos y las relaciones del pensar reflexivo su forma, sino que tiene que guardar el medio entre los extremos de la intuitividad inmediatamente sensible y la subjetividad del sentir o del pensar Este elemento medio de la representación* pertenece por tanto a uno y a otro terreno. Del pensar tiene el aspecto de la *universidad* espiritual, que compendia la singularización inmediatamente sensible en determinidad más simple; del arte figurativo-le queda al representar* la yuxtaposición espacial, indiferente. Pues la representación* se diferencia por su parte del pensar esencialmente por el hecho de que deja subsistir yuxtapuestas sin relación las representaciones* particulares según el modo de la intuición sensible, de la que toma su punto de partida, mientras que el pensar en cambio exige y aporta dependencia de las determinaciones entre sí, relación recíproca,

consecuencia de los juicios, conclusiones, etc. Por tanto, si el representar* *poético* hace necesaria en sus productos artísticos una unidad interna de todo lo particular esta unión puede sin embargo, debido a la labilidad a que el elemento de la representación* no puede en general sustraerse, permanecer oculta y por tanto capacitar precisamente a la poesía para representar** un contenido en compenetración orgánicamente viva de los aspectos y partes singulares con aparente autonomía de los mismos. Con ello se le posibilita a la poesía impulsar el contenido elegido tan pronto más por el lado del pensamiento como por el lado exterior de la apariencia, y por tanto no excluir de sí ni los más sublimes pensamientos especulativos de la filosofía ni la existencia natural exterior, sólo con que aquéllos no sean expuestos en el modo del razonamiento o de la deducción científica ni ésta presentada a nosotros en su ser-ahí carente de significado; pues la poetización tiene también que darnos un mundo completo cuya esencia sustancial se despliegue conforme al arte precisamente en su externa realidad efectiva de acciones, vicisitudes y efusiones del sentimiento humanas del modo más rico.

2. Pero, ahora bien, como vimos, esta explicación no alcanza su existencia sensible en madera, piedra y color, sino únicamente en el lenguaje, cuyas versificación, acentuación, etc., devienen por así decir los gestos del discurso a través de los que el contenido espiritual obtiene un ser-ahí exterior. Ahora bien, si preguntamos dónde tenemos que buscar por así decir la *subsistencia material* de este modo de exteriorización, el habla no es ahí, como una obra de arte figurativa, para sí, independiente del sujeto artístico, sino que únicamente el *hombre vivo*, el individuo parlante, es el sostén de la presencia y la realidad efectiva sensibles de un producto poético. Las obras de poesía deben ser dichas, cantadas,

declamadas, representadas** por sujetos vivos ellos mismos, al igual que las obras musicales. Estamos ciertamente habituados a leer poemas líricos, y sólo oír dichos y ver acompañados de gestos los dramáticos; pero, según su concepto, la poesía es esencialmente *sonora*, y, si debe presentarse *cabalmente* como arte, debe carecer de esta resonancia tanto menos cuanto que es su único aspecto por el que entra en conexión real con la existencia externa. Pues por supuesto también se dan exteriormente letras impresas y escritas, pero sólo son signos indiferentes de sonidos y palabras. Ahora bien, si ciertamente antes ya consideramos igualmente las palabras como meros medios de denotación de las representaciones*, la poesía por lo menos configura el elemento temporal y la resonancia de estos signos y los eleva a un material impregnado de la vitalidad espiritual cuyos signos son; mientras que la estampación transpone también esta animación en una visibilidad para los ojos tomada para sí enteramente indiferente, no conectada ya con el contenido espiritual y, en vez de darnos efectivamente la palabra sonora y su ser-ahí temporal, deja a nuestro hábito la transformación de lo visto en el elemento de la duración temporal y de la resonancia. Por tanto, si nos contentamos con la mera lectura, esto sucede en parte por la facilidad con que nos representamos* lo leído como hablado, en parte por la razón de que de todas las artes únicamente la poesía está ya en el elemento del espíritu acabada en sus aspectos más esenciales y no hace consciente de lo principal ni mediante la intuición sensible ni mediante la audición. Pero, precisamente debido a esta espiritualidad, no *debe* en cuanto arte apartar por entero de sí el aspecto de su exteriorización efectivamente real, si no quiere llegar a una imperfección análoga a aquélla, p. ej., en que un mero dibujo debe reemplazar el cuadro de un gran colorista.

3. Ahora bien, como totalidad del arte que no está ya exclusivamente atada por ninguna unilateralidad de su material a una clase particular de ejecución, la poesía hace de los distintos modos de producción artística en general su forma determinada, y el *fundamento de subdivisión* de su articulación en los *géneros poéticos* tiene por tanto que extraerlo sólo del concepto *universal* del representar** artístico.

A. A este respecto, *en primer lugar*, lo que hace intuible la cosa objetual misma es por una parte la forma de la realidad externa en que la poesía le presenta a la representación* interna la totalidad desarrollada del mundo espiritual y con ello repite en sí el principio del arte figurativo[691]. Por otra parte, la poesía despliega estas imágenes escultóricas de la representación[692] como determinadas por la acción de los hombres y los dioses, de modo que todo lo que ocurre ora procede de potencias divinas y humanas éticamente autónomas, ora experimenta una reacción por obra de obstáculos externos y deviene en su modo externo de manifestación un *acontecimiento* en el que la cosa avanza libremente para sí y el poeta pasa a segundo plano. Redondear tales sucesos es la tarea de la poesía *épica*, en la medida en que narra poéticamente en forma de amplio acontecer una acción en sí total así como los caracteres en que ésta surge con dignidad sustancial o enredada a la ventura con azares externos, y con ello expone lo *objetivo* mismo en su objetividad. Ahora bien, este mundo objetualizado para la intuición y el sentimiento espirituales el *bardo* no lo presenta de *tal* modo que pueda revelarse como su representación* propia y pasión viva, sino que el *recitador*, el rapsoda, lo dice mecánicamente, de memoria, con una medida de sílabas que es asimismo uniforme, más próxima a lo mecánico, que fluye y discurre apaciblemente para sí. Pues lo que narra debe

aparecer como una realidad efectiva tanto según el contenido como según la representación** alejada de él en cuanto sujeto y para sí conclusa, con la cual no puede, ni por lo que a la cosa misma se refiere ni respecto a la declamación, entrar en una unión completamente subjetiva.

B. *En segundo lugar*, el otro aspecto inverso a la poesía épica lo forma la *lírica*. Su contenido es lo subjetivo, el mundo interno, el ánimo contemplativo, sentiente, que, en vez de proceder a acciones, más bien se queda en sí como interioridad y puede por tanto tomar también como forma única y como meta última la auto *expresión* del sujeto. No es aquí por tanto ninguna totalidad sustancial la que se desarrolla como acontecer externo; sino que la intuición, el sentimiento y la consideración singularizados de la subjetividad introvertida comunican también lo más sustancial y más fáctico mismo como lo suyo, como *su* pasión, disposición o reflexión, y como testimonio actual de éstas. Ahora bien, esta colmación y este movimiento interior no pueden ser en su declamación externa un habla tan mecánica como basta y ha de exigirse para el recitado épico. Por el contrario, el bardo debe revelar las representaciones* y consideraciones de la obra de arte lírica como una colmación subjetiva de sí mismo, como algo propiamente sentido. Y puesto que es la *interioridad* la que debe animar la declamación, la expresión de la misma se volverá primordialmente hacia el aspecto musical y en parte permitirá, en parte hará necesaria una modulación multilateral de la voz, el canto, el acompañamiento con instrumentos y otras cosas más por el estilo.

C. El *tercer* modo de representación** conjuga finalmente los dos anteriores en una nueva totalidad en la que vemos ante nosotros tanto un despliegue objetivo como también su origen en lo interno de los individuos, de modo que lo

objetivo se representa** con ello como pertinente al *sujeto*, pero a la inversa lo subjetivo es llevado a intuición por una parte en su transición a la exteriorización real, por otra en la suerte que la pasión acarrea como resultado necesario de su propio actuar. Aquí por tanto se extiende ante nosotros como en lo *épico* una acción en su lucha y desenlace se expresan y se combaten potencias espirituales, intervienen azares que introducen complicaciones, y la eficiencia humana se relaciona con la eficiencia de un hado omnideterminante o de una providencia conductora que gobierna el mundo, pero la acción no transcurre ante nuestra mirada interna en la forma sólo externa de su acaecer real como un acontecimiento pasado, vivificado mediante mera narración; sino que la vemos actualmente surgir de la voluntad particular, de la eticidad o carencia de eticidad de los caracteres individuales, los cuales devienen por tanto el centro del principio *lírico*. Pero al mismo tiempo los individuos no se exponen sólo según su *interior* como tal, sino que aparecen en la ejecución de su pasión tendente a fines y miden por tanto, del mismo modo que la poesía épica, que pone de relieve lo sustancial en su solidez, el valor de esas pasiones y de esos fines por las relaciones objetivas y las leyes racionales de la realidad efectiva concreta, a fin de aceptar su destino según este valor y las circunstancias bajo las cuales permanece el individuo resuelto a imponerse. Esta objetividad que procede del sujeto, así como esto subjetivo que accede a representación** en su realización y en su validez objetiva son el espíritu en su totalidad y ofrecen como *acción* la forma y el contenido de la poesía *dramática*. Ahora bien, puesto que este todo concreto es en sí mismo tan subjetivo como se lleva a manifestación en su realidad externa, respecto al representar** efectivamente real es aquí puesta en juego para lo propiamente hablando poético, además de la visualización pictórica del lugar, etc.,

toda la persona del actor, de modo que el material de la exteriorización es el hombre *vivo* mismo. Pues en el drama por una parte el carácter, como en la lírica, debe expresar como lo suyo lo que lleva en su interior, pero por otra parte se revela operante en su ser-ahí efectivamente real como sujeto entero frente a otros, y es con ello activo hacia fuera, por lo que inmediatamente incluye el gesto, el cual es tanto como el habla un lenguaje de lo interno y exige un tratamiento artístico. Ya la poesía lírica propende a repartir los diferentes sentimientos entre diversos bardos y a desplegarse en escenas. Ahora bien, en lo dramático el sentimiento accede al mismo tiempo a la exteriorización de la acción y hace por tanto necesaria la intuibilidad del juego gestual que concentra más precisamente la universalidad de la palabra en la personalidad de la expresión y la individualiza y completa más determinadamente mediante la postura, el semblante, la gesticulación, etc. Ahora bien, si el gesto es artísticamente llevado a tal grado de expresión que pueda prescindir del lenguaje, surge la pantomima, que hace entonces que el movimiento rítmico de la *poesía* devenga un movimiento rítmico y pictórico de los *miembros* y en esta música plástica de la postura corporal y del movimiento vivifica anímicamente en danza la fría obra escultórica apacible, a fin de unificar en sí de este modo música y plástica.

I. La poesía épica

El epos, la palabra, la saga dicen en general qué es la cosa que es transformada en palabra, y requieren un contenido en sí autónomo, a fin de expresar *que* lo hay y *cómo* es éste. Debe acceder a la consciencia el objeto en cuanto objeto de sus relaciones y acontecimientos, en la vastedad de coyunturas y

del desarrollo de éstas, el objeto en todo su ser-ahí.

A este respecto queremos *en primer lugar* señalar el carácter *general* de lo épico;

en segundo lugar, indicar los puntos *particulares* que son de primordial importancia en el epos propiamente dicho; y,

en tercer lugar, indicar unos cuantos modos particulares de tratamiento que se han realizado efectivamente en obras épicas *singulares* en el marco del desarrollo histórico de este género.

1. Carácter general de lo épico

a) Epigramas, gnomos y poemas didácticos

La forma de representación** épica más simple pero en su abstracta concentración todavía unilateral e incompleta consiste en resaltar del mundo concreto y de la riqueza de fenómenos mudables lo en sí mismo fundamentado y necesario, y expresarlo para sí, concentrado en la palabra épica.

α) Lo primero con que podemos iniciar el examen de este género es el *epigrama*, en tanto en cuanto éste sigue siendo efectivamente todavía un epigrama, un *sobrescrito* en columnas, utensilios, monumentos, exvotos, etc., e indica algo por así decir como una mano espiritual, pues con la palabra escrita sobre el objeto explica algo ya plástico, tópico, presente fuera del discurso. Aquí el epigrama dice simplemente lo que *esta* cosa es. El hombre no enuncia todavía su sí concreto, sino que mira en torno y le añade al objeto, al lugar que tiene sensiblemente ante sí y que atrae su interés, una explicación concisa que concierne al núcleo de la cosa misma.

β) El siguiente paso podemos luego buscarlo en el hecho de que se elimina la duplicidad del objeto en su realidad externa y en la inscripción, en la medida en que la poesía enuncia, sin la presencia sensible del objeto, su representación* de la cosa. Cuéntanse aquí, p. ej., los *gnomos* de los antiguos, máximas éticas que compendian concisamente lo que es más fuerte que las cosas sensibles, más permanente, más general que el monumento por un hecho determinado, más duradero que las ofrendas, las columnas, los templos: los deberes en el ser-ahí humano, la sabiduría de la vida, la intuición de lo que en lo espiritual constituye las bases firmes y los lazos sólidos para los hombres en el actuar y en el saber. En este modo de concepción el carácter épico reside en el hecho de que semejantes sentencias no se revelan como sentimiento subjetivo y reflexión meramente individual, ni tampoco respecto a su impresión se dirigen al sentimiento con el fin de la conmoción o con un interés del corazón, sino que le evocan al hombre en la consciencia lo que es lo pleno de contenido como deber-ser, como lo honorable, decoroso. La antigua elegía griega tiene en parte este tono épico; tal, p. ej., como de Solón se nos ha conservado un poco de esta índole, que fácilmente se eleva al tono y al estilo parenéticos: exhortaciones, advertencias respecto a la vida en común en el Estado, las leyes, la eticidad, etc. Entre éstas pueden también contarse las máximas áureas que llevan el nombre de Pitágoras. Pero todos estos son géneros híbridos que surgen del hecho de que en general está fijado el tono de un género determinado que, sin embargo, dada la incompletud del objeto, no puede lograr un perfecto desarrollo, sino que corre el peligro de adoptar también el tono de otro género, aquí, p. ej., del lírico.

γ) Ahora bien, tales máximas, como acabo de indicar, pueden *en tercer lugar* enhebrarse, a partir de su

particularización fragmentaria y singularización autónoma, en un todo mayor, y redondearse en una totalidad que sea por completo de índole *épica*, pues ni una disposición meramente lírica ni una acción dramática, sino un determinado círculo vital efectivamente real cuya naturaleza esencial debe ser llevada a la consciencia tanto en general como también por lo que a sus particulares orientaciones, aspectos, ocurrencias, deberes, etc., se refiere, ofrece la unidad cohesionante y el centro propiamente dicho. Conforme al carácter de toda esta fase épica que presenta lo permanente y universal en cuanto tal como un fin sumamente ético de admonición, de enseñanza e intimación a una vida en sí éticamente consistente, adquieren semejantes productos un tono *didáctico*; sin embargo, debido a la novedad de las máximas sapienciales, a la fresca concepción de la vida y la ingenuidad de las consideraciones, quedan todavía muy lejos de la insipidez de posteriores poemas didácticos, y, puesto que le dejan también el margen necesario al elemento descriptivo, proporcionan la prueba plena de que el todo tanto de la doctrina como de la descripción es inmediatamente extraído de la realidad efectiva revivida y aprehendida según su sustancia. Como ejemplo más próximo sólo quiero citar *Los trabajos y los días* de Hesíodo, cuyo original modo de enseñanza y de descripción es desde el punto de vista de lo poético disfrutado de manera enteramente distinta a la más fría elegancia, erudición y sistemática consecuencia del poema de Virgilio sobre la agricultura[693].

b) Poemas didácticos filosóficos, cosmogonías y teogonías

Ahora bien, si los géneros hasta aquí señalados de epigramas, gnomos y poemas didácticos toman como

temática ámbitos *particulares* de la naturaleza o del ser-ahí humano, a fin de, más singularizada o más comprehensivamente, llevar ante la representación* en sucintas palabras lo que es lo intemporalmente pleno de contenido y que es verdaderamente en este o en aquel objeto, circunstancia o campo, y, con todavía más estrecha imbricación entre la poesía y la realidad efectiva, operar también prácticamente mediante el órgano de la poesía, un *segundo* círculo en parte impulsa más profundamente, en parte tiene menos el fin de la enseñanza y de la mejora. Podemos asignar esta posición tanto a las cosmogonías y teogonias como a aquellos antiquísimos productos de la filosofía que no fueron todavía capaces de liberarse por entero de la forma poética.

α) Así, p. ej., la exposición de la filosofía eleática sigue siendo todavía de índole poética en los poemas de Jenófanes y Parménides, particularmente en Parménides en el proemio de su obra filosófica. El contenido es aquí lo uno que es lo imperecedero y eterno frente a lo deviniente y devenido, a los fenómenos particulares y singulares. Nada particular debe dar ya satisfacción al espíritu, el cual pugna por la verdad y lleva a ésta a la consciencia pensante ante todo en su más abstracta unidad y solidez. Dilatado por la grandeza de este objeto y en lucha con el poderío de la misma, recibe el estro del alma al mismo tiempo un sesgo hacia lo lírico, aunque toda la explicación de las verdades que penetran en el pensamiento lleva en sí un carácter puramente fáctico y por tanto épico.

β) En segundo lugar, en las cosmogonías es el *devenir* de las cosas, ante todo de la naturaleza el empuje y la lucha de las actividades en ella prevalecientes, lo que ofrece el contenido y lleva a la fantasía poetizante a representar** más concretamente ya y de modo más rico en contenido un suceso en forma de hechos y acontecimientos, pues la imaginación

personifica, más indeterminada o más firmemente las fuerzas naturales que se elaboran en diversos círculos y conformaciones, y las reviste, simbolizándolas, de la forma de vicisitudes y acciones humanas. Esta clase de contenido y de representación** épicos pertenece especialmente a las religiones naturales orientales, y fue ante todo la poesía hindú sumamente fecunda en invención y descripción de tales modos de representación* del nacimiento del mundo a menudo salvajes y desenfrenados, y de las potencias en éste eficientes.

γ) Lo mismo sucede *en tercer lugar* en las teogonías, las cuales alcanzan particularmente su justa posición cuando ni por una parte los muchos dioses singulares deben tener exclusivamente la vida natural como contenido próximo de su poder y producción, m a la inversa por otra parte un dios crea el mundo a partir del pensamiento y el espíritu, sin permitir, en celoso monoteísmo, otros dioses junto a sí. Únicamente la concepción religiosa griega guarda este hermoso medio y encuentra una imperecedera temática para teogonías en el surgimiento de la estirpe divina de Zeus a partir de la rebeldía de las primeras fuerzas naturales así como en la lucha contra estos ascendientes naturales: un devenir y un combatir que son en realidad la génesis de los eternos dioses de la poesía misma. En la teogonía que nos ha llegado bajo el nombre de Hesíodo tenemos el ejemplo más conocido de tal clase de representación* épica. Todo lo que sucede adopta aquí ya sin excepción la forma de acontecimientos humanos, y resulta tanto menos sólo simbólico cuanto más los dioses con vocación de un dominio espiritual se libran también a la figura, correspondiente a su esencia de individualidad espiritual, y está por tanto justificado que actúen y sean representados** como hombres.

Pero ahora bien, lo que todavía le falta a este género de lo

épico es por una parte el *redondeamiento* auténticamente poético. Pues las proezas y los sucesos que semejantes poemas puedan describir son sin duda una sucesión en sí necesaria de incidentes y acontecimientos, pero no una acción individual que derive de un centro y busque en éste su unidad y conclusión. Por otra parte, el contenido no ofrece aquí según su naturaleza la intuición de una *totalidad* en sí cabal, pues carece esencialmente de la realidad efectiva propiamente hablando humana, que es la única que debe suministrar la temática verdaderamente concreta para el gobierno de las potencias divinas. Por eso la poesía épica, si debe alcanzar su figura perfecta, tiene todavía que desembarazarse también de estos defectos.

c) La epopeya propiamente dicha

Esto sucede en aquel ámbito que podemos designar con el nombre de *epopeya* propiamente dicha. En los géneros precedentes, que suelen dejarse a un lado, se da en erecto un tono épico, pero su contenido no es todavía concretamente poético Pues máximas éticas y filosofemas particulares se quedan en lo universal respecto a su temática determinada; pero lo auténticamente poético es lo concretamente espiritual en figura individual; y el epos, puesto que tiene como tema lo que es, obtiene como J[e el] acaecimiento de una acción que debe llegar a la intuición en toda su amplitud de coyunturas y relaciones como rico acontecimiento en conexión con el mundo en sí total de una nación y de una época. El contenido y la forma de lo propiamente hablando épico lo constituye por tanto el conjunto de la concepción del mundo y la objetividad del espíritu de un pueblo, presentado en su figura autoobjetivante como suceso efectivamente real. A esta

totalidad pertenecen por una parte la consciencia religiosa de todas las profundidades del espíritu humano, por otra el ser-ahí concreto, la vida política y doméstica, hasta los modos, necesidades y medios de satisfacción de la existencia exterior; y todo esto lo vivifica el epos mediante estrecha concrescencia con individuos, pues para la poesía lo universal y sustancial sólo se da en presencia viva del espíritu. Un tal mundo total y no obstante igualmente por entero individualmente compendiado debe entonces avanzar apaciblemente en su realización, sin práctica ni dramáticamente apresurarse hacia la meta y el resultado de los fines, de modo que podamos demorarnos en lo que ocurre, sumergirnos en los cuadros singulares del camino y gozar de éstos en su detallismo. Por eso todo el curso de la representación** adquiere en su objetividad real la figura de una enhebración exterior cuyos fundamento y límite deben sin embargo estar contenidos en lo interno y esencial de la temática épica determinada, aunque no sean puestos explícitamente de relieve. Por eso, si el poema épico deviene también más prolijo y, por la autonomía relativamente mayor de las partes, lábil en su conexión, no debe sin embargo creerse que deba ser cantado indefinidamente, sino que, como cualquier otra obra artística, tiene que redondearse poéticamente en un todo en sí orgánico que avance no obstante con calma objetiva, a fin de que puedan interesarnos lo singular mismo y las imágenes de la realidad efectiva viva.

α) La obra épica como una tal originaria totalidad es la saga, el libro, la biblia de un pueblo, y toda nación grande y significativa tiene semejantes libros absolutamente primeros, en los que se le dice cuál es su espíritu originario. En tal medida son estos monumentos nada menos que las bases propiamente dichas de la consciencia de un pueblo, y sería interesante preparar una compilación de tales biblias épicas.

Pues la serie de epopeyas, si no son una pieza artística posterior, nos ofrecería un museo de los espíritus de los pueblos. Pero ni todas las biblias tienen la forma poética de epopeyas ni todos los pueblos que han vestido con figura de obras artísticas épicas comprehensivas lo más sagrado suyo respecto a la religión y a vida mundana poseen libros religiosos fundamentales. El Antiguo Testamento, p. ej., contiene ciertamente mucha narración legendaria y muchas historias efectivamente reales así como también piezas poéticas intercaladas, pero el todo no es una obra de arte. Tanto nuestro Nuevo Testamento como el Corán se limitan además principalmente al aspecto religioso, del cual el restante mundo de los pueblos es entonces una consecuencia posterior. A la inversa, los griegos, quienes tienen en los poemas de Homero una biblia poética, carecen de libros religiosos fundamentales, tal como los encontramos entre los hindúes y los parsis. Pero allí donde hallamos epopeyas imaginarías, tenemos que distinguir esencialmente los libros poéticos fundamentales de las obras de arte clásicas posteriores de una nación, las cuales no dan ya una concepción total del espíritu de todo un pueblo, sino que sólo reflejan éste más abstractamente en determinadas direcciones. Así, p. ej., la poesía dramática de los hindúes o las tragedias de Sófocles no nos dan una imagen de conjünto como el *Ramayana* y el *Mahabharata* o la *Ilíada* y la *Odisea*.

β) Ahora bien, puesto que en el epos propiamente dicho se expresa por vez primera de modo poético la consciencia ingenua de una nación, el auténtico poema épico se ubica esencialmente en el período intermedio en que un pueblo despierta ciertamente del letargo y el espíritu está ya en tal medida en sí fortalecido para producir su propio mundo y sentirse a gusto en el mismo, pero a la inversa todo lo que más tarde deviene dogma religioso firme o ley civil y moral sigue

siendo actitud todavía enteramente viva, inseparada del individuo singular como tal, y tampoco voluntad y sentimiento se han escindido recíprocamente todavía.

αα) Pues con este desligamiento del sí individual del todo sustancial de la nación y sus circunstancias, modo de sentir, hechos y destinos así como con la escisión del hombre en sentimiento y voluntad, llegan a su más maduro desarrollo, en vez de la poesía épica, por una parte la lírica, por otra la dramática. Esto sucede completamente en los días posteriores de la vida de un pueblo, en los que las determinaciones universales que tienen que guiar al hombre por lo que a su actuar se refiere no pertenecen ya al ánimo en sí total y a la actitud, sino que aparecen ya autónomamente como una circunstancia jurídica y legal para sí afirmada, como un ordenamiento prosaico de las cosas, como constitución política, prescripciones morales y de otra especie, de modo que las obligaciones sustanciales le salen al paso al hombre como una necesidad externa, no inmanente a él mismo, que le constriñe a la aceptación. Frente a una tal realidad efectiva para sí ya acabada deviene entonces el ánimo por una parte un mundo, igualmente para sí, de la intuición, la reflexión y el sentimiento subjetivos, que no procede a actuar y expresa *líricamente* su demora en sí, su preocupación por lo interno individual; por otra parte, la pasión práctica se eleva a lo principal y busca autonomizarse actuando, en la medida en que sustrae a las circunstancias externas, al acontecer y a los sucesos el derecho a la autonomía épica. A la inversa, esta firmeza individual, que se fortalece en sí, de los caracteres y los fines, respecto a la obra conduce entonces a la poesía *dramática*. Pero el epos exige todavía esa unidad inmediata de sentimiento y acción, de fines internos que se llevan a cabo consecuentemente y azares y acontecimientos externos, una unidad que en su originariedad indivisa sólo se da en

períodos primitivos tanto de la vida nacional como de la poesía.

ββ) Pero no por ello debemos representarnos** la cosa como si ya en su edad heroica como tal, la cuna de su epos, poseyese un pueblo el arte de poderse describir poéticamente a sí mismo; pues una cosa es una nacionalidad en sí poética en su ser-ahí efectivamente real, y otra distinta la poesía como la consciencia representativa* de temáticas poéticas y como representación** artística de un mundo tal. La necesidad de verterse en ello como *representación**, la formación del arte, aparece necesariamente más tarde que la vida y el espíritu mismo, que se encuentra espontáneamente a sus anchas en su ser-ahí inmediatamente poético. Homero y los poemas que llevan su nombre son dos siglos posteriores a la guerra de Troya, que vale tanto como un hecho efectivamente real como para mí es Homero una persona histórica. De modo análogo canta Ossian, si es que los poemas a él atribuidos son debidos a él, un pasado heroico cuyo amortiguado esplendor provoca la necesidad de recuerdo y configuración poéticos.

γγ) No obstante esta separación, debe sin embargo quedar al mismo tiempo una estrecha conexión entre el poeta y su temática. El poeta debe seguir por entero en estas relaciones, en estos modos de concepción, en esta creencia, y sólo tener necesidad de añadirle al objeto que todavía constituye su realidad efectiva sustancial la consciencia poética, el arte de la representación**. Si falta en cambio la afinidad entre la fe efectivamente real, la vida y el representar* habitual que el propio presente le impone al poeta, y los acontecimientos que éste describe épicamente, su poema deviene entonces necesariamente agrietado y dispar en sí mismo. Pues ambos lados, el contenido, el mundo épico que debe acceder a representación**, y el otro mundo restante de la consciencia y el representar* poéticos, independiente de aquél, son de

índole espiritual y tienen en sí un principio determinado que les da rasgos característicos particulares. Ahora bien, si el espíritu artístico es esencialmente distinto de aquel por el que la realidad efectiva nacional descrita y el hecho requerían su ser-ahí, surge al punto con ello una escisión que se nos presenta como inadecuada y perturbadora. Pues vemos entonces por una parte escenas de una circunstancia del mundo pasado, por otra formas, actitudes, modos de consideración de un presente distinto de aquél, por los que las configuraciones de la creencia primitiva devienen en esta reflexión ulteriormente desarrollada una cosa fría, una superstición y un huero adorno de un mecanismo meramente poético que carece de toda alma originaria de vitalidad propia.

γ) Esto nos conduce al lugar que en general tiene que ocupar en la poesía propiamente hablando épica el sujeto poetizante.

αα) Por mucho que el epos deba ser también de índole fáctica, la representación** objetiva de un mundo fundamentado en sí mismo y realizado en base a su necesidad, del cual el poeta está todavía cerca con su propio modo de representación* y con el cual se sabe idéntico, la obra de arte que representa** tal mundo es y sigue siendo sin embargo el *libre producto* del individuo. Una vez más podemos recordar a este respecto el gran dicho de Herodoto: Homero y Hesíodo les habrían creado a los griegos sus dioses. Y a esta libre audacia de creación que Herodoto atribuye a los épicos nombrados nos da un ejemplo del hecho de que las epopeyas deben ser sin duda antiguas en un pueblo, pero no tienen que describir la circunstancia más antigua. En efecto, casi todos los pueblos han tenido ante sí[694] más o menos en sus más primitivos albores, y han dejado que se les impusiera,

alguna cultura extranjera, un culto divino importado; pues en eso precisamente consiste la cautividad, la superstición, la barbarie del espíritu: lo supremo, en vez de estar autóctonamente en ello, saberlo como algo extraño a sí, no surgido de la propia consciencia nacional e individual. Así p. ej., los hindúes, antes de la época de sus grandes epopeyas, debieron ciertamente pasar por más de una gran revolución de sus representaciones* religiosas y demás circunstancias; también los griegos, como ya vimos antes, tuvieron que transformar lo egipcio, frigio y del Asia Menor; los romanos hallaron elementos griegos, los bárbaros de la época de las invasiones lo romano y lo cristiano, etc. Sólo cuando el poeta se sacude con libre espíritu un tal yugo, se mira sus propias manos[695], estima digno su propio espíritu y ha desaparecido con ello el ofuscamiento de la consciencia, puede irrumpir la época del epos propiamente dicho; pues, por otra parte, los tiempos de un culto devenido abstracto, de dogmas elaborados, de firmes principios políticos y morales, están ya a su vez más allá de lo concretamente autóctono. Por el contrario, el poeta auténticamente épico, no obstante la autonomía de la creación, permanece enteramente a sus anchas en su mundo tanto por lo que concierne a las potencias universales, pasiones y fines que se evidencian eficientes en el interior del individuo, como por lo que se refiere a todos los aspectos externos. Así, p. ej., Homero hablaba familiarmente de su mundo, y donde otro está a sus anchas también nosotros lo estamos, pues en ello contemplamos la verdad, el espíritu que vive en su mundo y *se* tiene en ello, y nos sentimos bien y serenos, pues el poeta mismo está en ello con todo sentido y espíritu. Tal mundo puede estar en una fase inferior de *desarrollo* y evolución, pero permanece en la fase de la poesía y de la belleza inmediata, de modo que todo lo que la necesidad superior y

lo propiamente hablando humano exige —el honor, la actitud, el sentimiento, el consejo, las hazañas de cada héroe —, lo reconocemos, lo entendemos según el contenido, y podemos gozar de estas figuras en la minuciosidad de sus descripciones en cuanto elevadas y vitalmente ricas.

ββ) Pero, ahora bien, debido a la objetividad del todo, el poeta debe como *sujeto* retroceder frente a su *objeto* y desaparecer en éste. Sólo el producto, mas no el poeta, aparece, pero lo que en el poema se expresa es lo suyo; lo ha desarrollado en su intuición, lo ha transferido a su alma, a su pleno espíritu. Pero que ha hecho esto no aparece explícitamente. Así, p. ej., en la *Ilíada* vemos interpretar los acontecimientos tan pronto a Calcas como a Néstor, y éstas son sin embargo explicaciones que da el poeta; más aún, incluso lo que sucede en el interior de los héroes lo explica él objetivamente como una intervención de los dioses; tal como al Aquiles iracundo se le aparece, exhortándole a la prudencia, Atenea[696]. Es el poeta quien ha hecho esto, pero, puesto que el epos no presenta el mundo interior del sujeto poetizante, sino la cosa, lo subjetivo de la producción debe ponerse en segundo plano enteramente igual que el poeta mismo se sumerge completamente en el mundo que despliega ante nuestros ojos. Desde este punto de vista, el gran estilo épico consiste en que la obra parezca cantarse para sí y se presente autónoma, sin tener a un autor en la cabecera.

γγ) Pero, sin embargo, el poema épico como obra de arte efectivamente real no puede deberse sino a *un* individuo. En efecto, por mucho que un epos exprese el asunto de toda la nación, no poetiza un pueblo como colectividad, sino sólo singulares. El espíritu de un tiempo, de una nación, es ciertamente la causa sustancial, eficiente, pero que sólo accede ella misma a la realidad efectiva como obra de arte cuando se

compendia en el genio individual de *un* poeta, el cual lleva a consciencia y consuma como su propia intuición y su propia obra este espíritu universal y el contenido del mismo. Pues poetizar es una producción universal, y el espíritu no existe más que como singulares consciencia y autoconsciencia efectivamente reales. Ahora bien, si una obra es ahí ya en un determinado tono, esto deviene, por supuesto, algo dado, de modo que entonces también otros están en condiciones de pulsar una nota análoga a la misma, tal como todavía hoy oímos cantar cientos y cientos de poemas a la manera goethiana. Muchas piezas, cantadas en el mismo tono, todavía no constituyen sin embargo una obra unitaria, la cual sólo puede brotar de *un* espíritu. Es este un punto que deviene particularmente importante respecto tanto a los poemas homéricos como a la *Canción de los Nibelungos*, en la medida en que para esta última no puede evidenciarse con seguridad histórica un autor determinado, y por lo que a la *Ilíada* y a la *Odisea* se refiere, como es sabido, se ha abierto camino la opinión de que Homero nunca existió como este poeta *uno* del todo, sino que singulares habrían producido piezas singulares que luego habrían sido agregadas en esas dos obras mayores. Ante esta afirmación surge ante todo la pregunta de si esos poemas son cada uno para sí un todo épico orgánico, o bien, como ahora se extiende la opinión, carecen de un comienzo y un final necesarios, y habrían podido por tanto prolongarse hasta el infinito. Los cantos homéricos, en efecto, en lugar de la concisa conexión de obras de arte dramáticas, son según su naturaleza de una unidad más lábil, de modo que, puesto que cada parte puede ser y aparecer autónoma, han estado expuestos a muchas interpolaciones y demás alteraciones; pero, sin embargo, forman por completo una verdadera totalidad épica, interiormente orgánica, y sólo *uno* puede hacer un todo tal. La idea de la falta de unidad y mera

yuxtaposición de distintas rapsodias, compuestas en tono análogo, es una bárbara idea antiartística. Pero si este enfoque no debe significar más que el hecho de que el poeta como sujeto desaparece frente a su obra, es el supremo elogio; no significa entonces más que el hecho de que no puede reconocerse ninguna manera subjetiva de representar* y de sentir. Y éste es el caso en los cantos homéricos. Únicamente se representa** la cosa, el modo objetivo de concepción del pueblo. Pero incluso el canto popular precisa de una boca que lo cante desde el interior lleno de sentimiento nacional, y más necesario aún hace una obra de arte en sí *unida* el espíritu en sí unido de *un* individuo.

2. Determinaciones particulares del epos propiamente dicho

Hemos hasta aquí indicado brevemente, respecto al carácter *general* de la poesía épica, en primer lugar los géneros descabales que, aunque de tono épico, no son sin embargo epopeyas totales, pues no representan** ni una circunstancia nacional ni un acontecimiento concreto dentro de un tal mundo conjunto. Pero sólo esto último ofrece el contenido adecuado para el epos cabal, cuyos rasgos fundamentales y condiciones acabo de señalar.

Ahora bien, tras estos preliminares, debemos ahora examinar los requisitos *particulares* que pueden deducirse de la naturaleza de la obra de arte épica misma. Pero aquí topamos en seguida con la dificultad de que en general poco puede decirse sobre esto más específico, de modo que al punto deberíamos entrar en lo histórico y considerar las obras épicas singulares de los pueblos, que, dada la gran diversidad de épocas y naciones, dan pocas esperanzas de resultados

concordantes. Esta dificultad encuentra sin embargo remedio en el hecho de que de las muchas biblias épicas puede destacarse *una* en la que tenemos la prueba de lo que puede establecerse como el verdadero carácter fundamental del epos propiamente dicho. Se trata de los cantos *homéricos*. De ellos primordialmente quiero por tanto extraer los rasgos que, a mi parecer, constituyen las determinaciones principales del epos según la naturaleza de la cosa. Puedo compendiarlas en los siguientes puntos de vista.

Surge en *primer lugar* la pregunta sobre de qué jaez debe ser la circunstancia universal del mundo sobre cuyo suelo puede llegar a una adecuada representación** el acontecimiento épico.

En segundo lugar, ha de investigarse la cualidad de la índole misma de este acontecimiento individual.

En tercer lugar por último, debemos echar un vistazo a la forma en que estos dos aspectos se imbrican y épicamente redondean en la unidad de una obra de arte.

a) La circunstancia universal épica del mundo

Ya desde el principio hemos visto que en el acontecimiento verdaderamente épico no se consuma un arbitrario acto singular ni se narra por tanto un suceso meramente contingente, sino una acción ramificada en la totalidad de su tiempo y circunstancias nacionales, la cual tampoco puede por consiguiente acceder a la intuición más que dentro de un mundo desplegado y exige la representación** del conjunto de esta realidad efectiva. Por lo que a la figura auténticamente poética de este terreno universal se refiere, puedo resumir brevemente, dado que ya en la primera parte he tratado los puntos principales a propósito de la circunstancia universal

del mundo para la acción ideal (págs. 133-145). Sólo indicaré en este lugar por tanto lo que es de importancia para el epos.

α) Lo más idóneo para toda la circunstancia de la vida de que el epos hace el telón de fondo consiste en el hecho de que para los individuos tiene ya la forma de realidad efectiva dada, pero permanece con éstos en la más estrecha conexión de vitalidad originaria. Pues si los héroes que se ponen en primer plano deben primero fundamentar una circunstancia conjunta, la determinación de lo que es ahí o debe acceder a la existencia incide en el carácter subjetivo más de lo conveniente al epos, sin poder aparecer como realidad objetiva.

αα) Las relaciones de la vida ética, la cohesión de la familia así como del pueblo como nación entera en guerra y en paz deben haberse descubierto, estructurado y desarrollado, pero en cambio todavía no basta la forma de máximas, deberes y leyes universales, válidos también para sí sin la viva particularidad subjetiva de los individuos y que poseen también la fuerza de afirmarse contra la voluntad individual. El *sentido* del derecho y de la equidad, las costumbres, el ánimo, el carácter deben por el contrario aparecer como su único origen y su soporte, de modo que ningún entendimiento pueda contraponerlos y consolidarlos en forma de prosaica realidad efectiva al corazón, a la disposición y pasión individuales. Una circunstancia estatal desarrollada ya en constitución organizada con leyes elaboradas, judicatura competente, administración, ministerios, cancillerías, policía, etc., bien dispuestos tenemos que descartarla como terreno de una acción auténticamente épica. Las relaciones de eticidad objetiva deben ya ser sin duda queridas y realizarse efectivamente, pero no pueden recibir su ser-ahí más que de los individuos actuantes mismos y del carácter de los mismos, pero por lo demás tampoco ya

de forma universalmente válida y para sí legítima. De modo que en el epos encontramos ciertamente la comunidad sustancial de la vida y la acción objetivas, pero igualmente la libertad en este vivir y actuar, que parece derivar enteramente de la voluntad subjetiva de los individuos.

ββ) Lo mismo vale tanto para la relación del hombre con la *naturaleza* que le rodea, de la que toma los medios para la satisfacción de sus *necesidades*, como para la índole de esta *satisfacción*. También a este respecto debo remitir a lo que ya antes he indicado prolijamente a propósito de la determinidad externa del ideal págs. 187-191). Lo que el hombre precisa para la vida externa, casa y establo, tienda, asiento, lecho, espada y lanza, la nave con que atraviesa el mar, el carro que le conduce al combate, cocer y asar, comer y beber: nada de todo esto debe habérsele convertido sólo en un medio muerto, sino que en ello debe sentirse todavía vivo con todo sentido y sí, y por tanto darle a lo en sí exterior, mediante la estrecha conexión con el individuo humano, una impronta individual ella misma humanamente animada. Nuestro actual equipamiento mecánico y fabril, con los productos que del mismo se derivan así como en general la manera de satisfacer nuestras necesidades vitales externas, serían desde este punto de vista enteramente tan inadecuados como la moderna organización estatal el trasfondo vital que el epos originario requiere. Pues así como el entendimiento, con sus universalidades y el dominio que éstas ejercen independientemente del designio individual, no debe todavía haberse hecho valer en las circunstancias de la concepción del mundo propiamente hablando épica, tampoco puede aquí el hombre aparecer desligado de la viva conexión con la naturaleza y de la fuerte y fresca comunión, ora amistosa, ora hostil, con la misma.

γγ) Ésta es la circunstancia del mundo que, a diferencia de

lo idílico, ya en otro lugar denominé *heroica*. Con bellísima poesía y riqueza de rasgos de carácter auténticamente humanos la encontramos descrita en Homero. Aquí tenemos tan poco ante nosotros en la vida doméstica y pública una realidad efectiva bárbara como la prosa meramente intelectiva de una vida familiar y estatal ordenada, sino ese medio originalmente poético que más arriba he señalado. Pero un punto capital afecta a este respecto a la libre individualidad de todas las figuras. En la *Ilíada*, p. ej., Agamenón es sin duda el rey de reyes, los demás príncipes están bajo su cetro, pero su supremacía no se convierte en la árida conexión entre mandato y obediencia, entre el señor y sus siervos. Agamenón por el contrario debe tener muchos miramientos y saber ceder prudentemente, pues los caudillos singulares no son lugartenientes o generales convocados, sino autónomos como él mismo: libremente se han reunido en torno a él o han sido inducidos a la expedición por los más diversos medios, él debe aconsejarse de ellos, y si les place, éstos, como Aquiles, se apartan de la lucha. Tanto la libre participación como la igualmente recalcitrante abstención, en la que la independencia de la individualidad se conserva incólume, le dan a toda la relación la figura poética de ésta. Lo mismo hallamos tanto en los poemas ossiánicos como en la relación del Cid con los príncipes a los que sirve este héroe poético de la caballería nacional romántica. Ni en Ariosto ni en Tasso corre tampoco peligro todavía esta libre relación, y en Ariosto particularmente los héroes singulares salen en busca de aventuras propias con autonomía casi carente de todo nexo. Ahora bien, como los príncipes con Agamenón, así está también el pueblo con sus caudillos. Les siguen de buen grado; no es ahí todavía ninguna ley coactiva a la que el pueblo esté sometido; honor, respeto, sentido de la vergüenza ante el más poderoso, que siempre podría emplear la fuerza,

la imponencia del carácter heroico, etc., constituyen el fundamento de la obediencia. Y así reina también el orden en el interior de la casa, pero no como inflexible ordenamiento servil, sino como actitud y costumbre. Todo aparece como así devenido no sino inmediatamente. De los griegos, p. ej., cuenta Homero a propósito de un combate con los troyanos que también ellos habrían perdido muchos bravos combatientes, pero menos que los troyanos, pues (dice Homero) siempre pensaban en evitarse unos a otros el apuro grave[697]. Es decir, que se ayudaban entre sí. Ahora bien, si hoy en día quisiéramos establecer una diferencia entre un ejército bien adiestrado y uno incivilizado, lo esencial de la tropa instruida deberíamos buscarlo también en esta cohesión y consciencia de valer sólo en unidad con otros. Los bárbaros no son más que hordas en las que nadie puede contar con los demás. Pero lo que entre nosotros aparece como resultado de una severa y ardua disciplina militar, como ejército, comando y dominio de un firme orden, en Homero es todavía una costumbre que se produce espontáneamente y es vitalmente inherente a los individuos en cuanto individuos.

Ahora bien, el mismo fundamento tienen también en Homero las múltiples descripciones de cosas y circunstancias exteriores. Ciertamente no se detiene mucho en escenas naturales tal como son apreciadas en nuestras novelas; es en cambio sumamente detallista en la descripción de un bastón, de un cetro, de un lecho, de las armas, de los atuendos, de las jambas de una puerta, y no olvida mencionar ni siquieral os goznes sobre los que la puerta gira[698]. Entre nosotros semejantes cosas aparecerían como muy exteriores e indiferentes, es más, incluso según nuestra cultura somos de presunción sumamente desdeñosa frente a una gran cantidad de objetos cosas y expresiones, y tenemos un prolijo ordenamiento jerárquico en los distintos estratos de la

vestimenta, utensilios, etc. Además, en la actualidad toda producción y elaboración de cualquier medio de satisfacción de nuestras necesidades se divide en tal variedad de ramas de la actividad fabril y manual, que todas las vertientes particulares de esta vasta ramificación están rebajadas a algo subordinado que no podríamos tomar en consideración ni enumerar. Pero la existencia de los héroes tiene una simplicidad incomparablemente más originaria de objetos e invenciones, y puede detenerse en su descripción porque todas estas cosas están todavía en el mismo nivel y valen como algo en que el hombre, en la medida en que toda su vida no lo aparta de ellas ni lo conduce a una esfera sólo intelectual, tiene todavía un honor en su destreza, su riqueza y su interés positivo. Cazar, cocinar bueyes, escanciar vino, etc., es tarea de los héroes mismos que éstos realizan cómo fin y goce, mientras que entre nosotros un almuerzo, si no debe ser cotidiano, no sólo debe ofrecer delicadas rarezas, sino que exige además excelsos discursos. Las detallistas descripciones de Homero en este círculo de objetos no pueden por tanto antojársenos un añadido poético a una cosa más fría, sino que esta pormenorizada observación es el espíritu mismo de los hombres y circunstancias descritos; tal, p. ej., como entre nosotros los campesinos hablan de cosas exteriores con gran pormenorización o también nuestros jinetes saben contar con análoga profusión de sus cuadras, caballos, botas, espuelas, calzones, etc., lo cual por supuesto, en contraste con una vida intelectual más digna, aparece, pues, como insípido.

Ahora bien, este mundo no puede abarcar en sí meramente lo *limitadamente* universal del acontecimiento *particular* que sucede sobre un tal terreno presupuesto, sino que debe ampliarse a la *totalidad* de la concepción nacional: De esto encontramos el más bello ejemplo en la *Odisea*, que no sólo nos introduce en la vida doméstica de los príncipes griegos y

sus sirvientes y súbditos, sino que también despliega ante nosotros del modo más rico las múltiples representaciones* de pueblos extraños, de los peligros del mar, de la morada de los difuntos, etc. Pero también en la *Ilíada*, donde el escenario de los hechos, conforme a la naturaleza del tema, debía ser más restringido y poco lugar podrían encontrar escenas de paz en medio de la contienda bélica, de modo plenamente artístico ha presentado Homero con admirable intuición, p. ej., toda la redondez de la tierra y de la vida humana, bodas, acciones legales, agricultura, rebaños, etc., guerras privadas de las ciudades entre sí, sobre el escudo de Aquiles[699], cuya descripción no puede en tal medio ser considerada como un accesorio externó. En cambió; en los poemas que llevan el nombré de Ossian el mundo es en conjunto demasiado limitado e indeterminado, y precisamente por esto tiene ya un carácter lírico, mientras que tampoco los ángeles y demonios de Dante son ya un mundo para sí que nos afecte más de cerca, sino que sólo sirven para premiar y castigar a los hombres. Pero es sobre todo en la *Canción de los Nibelungos* donde se echa en falta la realidad efectiva determinada de un fundamento y un terreno intuitivos, de modo que a este respecto tiende ya la narración al tono de los copleros de feria. Pues es ciertamente bastante prolija, pero como si aprendices artesanos hubieran oído la cosa remotamente y quisieran narrarla a su modo. No llegamos a ver la cosa, sólo observamos la impotencia y el afán del poeta. Esta difusa vastedad de la debilidad es por supuesto más pronunciada todavía en el *Libro de los héroes*, hasta que finalmente sólo ha sido excedida por los aprendices artesanos efectivamente reales que fueron los maestros cantores.

β) Sin embargo, puesto que el epos tiene que configurar para el arte un mundo específicamente determinado según todos los aspectos de la particularización y debe por tanto ser

en sí mismo individual, lo que en él se refleja es el mundo de un pueblo *determinado*…

αα) Todas las epopeyas verdaderamente originarias nos dan a este respecto la intuición de un espíritu nacional en su vida ética familiar, en las circunstancias públicas de la guerra y la paz, en sus necesidades, artes, usos, intereses, en general una imagen de toda la fase y modo de consciencia. Como ya más arriba vimos, apreciar los poemas épicos, examinarlos más de cerca, exponerlos, no significa por consiguiente nada más que hacer desfilar ante nuestra mirada espiritual los espíritus individuales de las naciones. Juntos representan** la historia misma del mundo según sus más bellas, libres, determinadas vitalidad, producción y gestas. El espíritu griego, p. ej., y la historia griega, o al menos el principio de lo que el pueblo era en su punto de partida y de lo que aportó para sostener la lucha de su propia historia, de ninguna fuente se aprende tan viva, tan sencillamente, como de Homero.

ββ) Pero, ahora bien, hay *dos* clases de realidad efectiva nacional: en primer lugar, un mundo enteramente *positivo* de usos muy específicos precisamente de este pueblo singular, en esta época determinada, dada esta situación geográfica y climática, estos ríos, montes, bosques y entorno natural en general; en segundo lugar, la *sustancia* nacional de la consciencia espiritual por lo que a la religión, la familia, la esencia común, etc., se refiere. Ahora bien, si, como postulábamos, un epos originario debe ser y permanecer la biblia duraderamente válida, el libro del pueblo, entonces lo positivo de la realidad efectiva pasada sólo podrá aspirar a un vivido interés persistentemente eficiente en la medida en que los rasgos de carácter positivos estén en una conexión interna con esos aspectos y orientaciones propiamente hablando sustanciales del ser-ahí nacional. Pues, si no, lo positivo deviene enteramente contingente e indiferente. Así, p. ej., a la

nacionalidad le pertenece una geografía autóctona; pero si esto no le da al pueblo su carácter específico, entonces un remoto entorno natural distinto, con que no contradiga la peculiaridad nacional, no es por una parte de ninguna perturbación, puede por otra tener incluso algo de atrayente para la imaginación. A la presencia inmediata de montes y ríos patrios se asocian ciertamente los recuerdos sensibles de la juventud; pero si falta el nexo más profundo de todo el modo de concepción y de pensar, esta conexión degenera más o menos en algo exterior. Además, en las expediciones bélicas, como, p. ej., en la *Ilíada*, no es posible mantenerse en el escenario patrio; es más, aquí el entorno natural extraño tiene incluso algo de encantador y seductor. Pero peor le va a la vitalidad duradera de un epos cuando en el curso de los siglos la consciencia y la vida espirituales se han transformado de tal modo que los lazos entre este pasado más tardío y aquel punto de partida están enteramente cortados. Así, p. ej., le sucedió a Klopstock en otros ámbitos de la poesía con su restauración de una mitología nacional y en el séquito de ésta con *Hermann y Thusnelda*. Lo mismo puede decirse de la *Canción de los Nibelungos*. Los burgundos, la venganza de Crimilda, las hazañas de Sigfrido, toda la circunstancia vital, el destino de toda una raza extinguida, la esencia nórdica, el rey Atila, etc., en nada tiene ya todo eso ninguna conexión viva con nuestra vida doméstica, civil, jurídica, con nuestras instituciones y constituciones. La historia de Cristo, Jerusalén, Belén, el derecho romano, incluso la guerra de Troya tienen para nosotros mucha más presencia que los acontecimientos de los nibelungos, que para la consciencia nacional no son más que una historia pasada, puramente barrida como con escoba. Querer hacer ahora todavía de estas cosas algo nacional, incluso un libro popular, ha sido la ocurrencia más trivial, más insípida. En días de entusiasmo juvenil

aparentemente de nuevo inflamado fue este un signo de la vejez de una época vuelta a la infancia ante la proximidad de la muerte, que se confortaba en algo muerto y creía que también otros tendrían en ello su sentimiento, su presencia.

γγ) Pero, ahora bien, si un epos nacional debe lograr también un interés permanente para pueblos y épocas *extraños*, de ello forma parte que el mundo que describa no sea sólo de nacionalidad *particular*, sino de *tal* índole que en el pueblo específico y en su heroísmo y gestas esté al mismo tiempo indeleblemente acuñado lo *universal-humano*. Así, p. ej., inmortal presencia eterna tienen en los poemas de Homero la temática en sí inmediatamente divina y ética, la excelencia de los caracteres y del conjunto del ser-ahí, la realidad efectiva intuitiva en que el poeta sabe poner ante nosotros lo más alto y lo más bajo. Una gran diferencia reina entre las naciones a este respecto. No puede, p. ej., negársele al *Ramayana* que lleva en sí del modo más vivo el espíritu del pueblo hindú, particularmente desde el punto de vista religioso; pero el carácter de toda la vida hindú es de índole tan preeminentemente específica, que lo propia y verdaderamente humano no puede traspasar los límites de esta particularidad. De modo enteramente distinto en cambio se ha encontrado desde el principio el mundo cristiano en su conjunto a sus anchas en las representaciones** épicas tal como las contiene el Antiguo Testamento primordialmente en los cuadros de las circunstancias patriarcales, y siempre se ha gozado de nuevo con estos acontecimientos expuestos con tan enérgica intuitividad; tal, p. ej., como ya Goethe en su infancia, «a pesar de su vida dispersa y sus fragmentarios estudios, concentraba sin embargo su espíritu, sus sentimientos en este punto *uno* con un efecto balsámico»[700], e incluso en la vejez extrema dice todavía de estos escritos que, pese a todas las correrías a través del Oriente, siempre

volvía de nuevo a ellos «como al venero más refrescante, si bien acá y allá enturbiado, que se oculta en la tierra pero luego vuelve a brotar puro y fresco»[701].

γ) *En tercer lugar* finalmente, la circunstancia general de un pueblo particular no debe ofrecer en esta apacible universalidad de su individualidad el tema propiamente dicho del epos ni ser descrita para sí, sino que sólo puede aparecer como la *base* sobre cuyo suelo acaece un acontecimiento que se desarrolla progresivamente, el cual afecta a todos los aspectos de la realidad efectiva popular y los integra en sí. Ahora bien, un tal suceso no puede ser una incidentalidad meramente externa, sino que debe ser un fin sustancial, espiritual, que se lleva a cabo mediante la voluntad. Pero si ambos aspectos, la circunstancia general del pueblo y la gesta individual, no deben separarse, el acontecimiento determinado debe encontrar su ocasión en el fundamento y suelo sobre el que se mueve. Esto no significa nada más que el hecho de que el mundo épico presentado debe ser captado en una situación tan concreta, singular, que de ella deriven necesariamente los fines determinados cuya realización está llamado a narrar el epos. Ahora bien, ya en la primera parte vimos a propósito de la acción ideal en general (págs. 150-159) que ésta presupone situaciones y circunstancias tales que conduzcan a conflictos, a acciones ultrajantes y por tanto a necesarias reacciones. La situación determinada en que se patentiza ante nosotros la circunstancia épica del mundo debe ser por tanto en sí misma de índole colisionante. Por eso la poesía épica entra en uno y el mismo campo con la dramática, y de suyo sólo tenemos por tanto que establecer en este lugar la diferencia entre colisiones épicas y dramáticas.

αα) Del modo más general puede señalarse el conflicto de la *circunstancia bélica* como el más conforme al epos. Pues en

la guerra es precisamente toda la nación la que es puesta en movimiento y experimenta en sus circunstancias conjuntas un estímulo y una actividad frescos, en la medida en que aquí tiene la totalidad como tal la ocasión de responder de sí misma. Tanto la *Odisea* de Homero como muchos argumentos de poemas épicos religiosos parecen ciertamente contradecir esta máxima fundamental, aunque es confirmada por la mayoría de las grandes epopeyas. Pero la colisión de cuyos acontecimientos nos da noticia la *Odisea* encuentra igualmente su fundamento en la expedición a Troya, y, tanto por parte de las circunstancias domésticas en Ítaca como por parte del Odiseo de vuelta al hogar, no es una representación** efectivamente real de las luchas entre griegos y troyanos, pero sí no obstante una consecuencia inmediata de la guerra; incluso ella misma una especie de guerra, pues muchos héroes principales deben por así decir conquistar de nuevo su patria, a la que tras una ausencia de diez años reencuentran en circunstancias alteradas. Por lo que a los epos religiosos respecta, nos sale principalmente al paso la *Divina comedia* de Dante. Pero también aquí la colisión fundamental deriva de aquella originaria caída de lo diabólico respecto de Dios, la cual comporta en el seno de la realidad efectiva humana la continua guerra externa e interna entre el obrar contrario y el grato a Dios, y se eterniza en la condena, expiación y beatificación en el Infierno, el Purgatorio y el Paraíso. También en la *Mesíada* es la guerra directa contra el Hijo de Dios lo único que puede constituir el centro. Sin embargo, la más viva y adecuada será siempre la representación** de una guerra ella misma efectivamente real, como ya la encontramos en el *Ramayana*, del modo más rico en la *Ilíada*, pero luego también en Ossian, en los célebres poemas tanto de Tasso y Ariosto como de Camöes. Pues en la guerra sigue siendo la *valentía* el interés principal, y la

valentía es una circunstancia del alma y una actividad que no se prestan ni a la expresión lírica ni a la acción dramática, sino primordialmente a la descripción épica. Pues en lo dramático lo principal es la fortaleza o debilidad *espiritual* interna, el pathos éticamente legítimo o reprobable, en lo épico en cambio el *aspecto natural* del carácter. Por eso la valentía tiene a justo título cabida en las empresas bélicas nacionales, pues no es una eticidad a que la voluntad se determine por sí misma como consciencia y voluntad espirituales, sino que estriba en el aspecto natural y se funde con el espiritual en equilibrio inmediato, a fin de lograr fines prácticos que pueden describirse más adecuadamente de lo que pueden captarse en sentimientos y reflexiones líricos. Ahora bien, lo mismo que con la valentía sucede también en la guerra con las gestas y sus consecuencias. Igualmente se contrapesan las obras de la voluntad y los accidentes del acontecer exterior. Del drama en cambio está excluido el mero acontecer con sus obstáculos sólo externos, en la medida en que aquí lo exterior no puede conservar ningún derecho autónomo, sino que debe derivarse del fin y de las intenciones internas de los individuos, de modo que las contingencias, cuando parecen intervenir y determinar las consecuencias, tienen sin embargo que encontrar su verdadera base y su justificación en la naturaleza interna de los caracteres y fines tanto como en las colisiones y en la necesaria solución de éstas.

ββ) Ahora bien, con tales circunstancias bélicas como base de la acción épica, parece abrírsele al epos una amplia multiplicidad temática, pues puede representarse* una gran cantidad de gestas y acontecimientos interesantes en los que la valentía desempeña un papel capital e igualmente permanece inherente a la fuerza externa de las coyunturas e incidentes un derecho incólume. No obstante, tampoco ha en

esto de pasarse por alto una limitación esencial para el epos. Pues de índole auténticamente épica son sólo las guerras de naciones *extranjeras* entre sí; las luchas dinásticas, las guerras intestinas, los desórdenes civiles, se adecúan más a la representación** dramática. Así, p. ej., ya Aristóteles (*Poética*, cap. 14) aconseja a los trágicos elegir temáticas tales que tuvieran como contenido la lucha entre hermanos. De esta índole es la guerra de los *Siete contra Tebas*[702]. El hijo mismo de Tebas asalta la ciudad, y quien la defiende, su enemigo, es el propio hermano. Aquí la hostilidad no es algo-que-es-en-y-para-sí, sino que estriba por el contrario en la individualidad particular de los hermanos que se hacen la guerra. La paz y el acuerdo únicamente ofrecerían la relación sustancial, y sólo el ánimo individual con su pretendida legitimación rompe la necesaria unidad. Ejemplos análogos podrían aducirse en gran número particularmente de las tragedias históricas de Shakespeare, en las que lo propiamente hablando legítimo sería la concordia entre los individuos, pero motivos internos de la pasión y de los caracteres que sólo se quieren y toman en consideración a *si* comportan colisiones y guerras. Desde el punto de vista de una acción épica análoga y por tanto defectuosa, sólo quiero recordar la *Farsalia* de Lucano. Por grandes que puedan aparecer en este poema los fines que se enfrentan, los adversarios están sin embargo demasiado próximos, son demasiado afines por el suelo de la misma patria, para que su lucha, en vez de una guerra entre totalidades nacionales, no devenga una mera disputa entre partidos, la cual, puesto que quiebra la unidad sustancial del pueblo, al mismo tiempo siempre conduce subjetivamente a la culpa trágica y a la ruina, y además no deja claros y simples los acontecimientos objetivos, sino que los entrelaza enmarañadamente. Análogamente sucede con la *Henriade* de Voltaire. La hostilidad entre naciones *extranjeras* es en

cambio algo sustancial. Cada pueblo constituye para sí una totalidad distinta y contrapuesta al otro. Ahora bien, si éstas chocan hostilmente entre sí, ningún lazo ético se rompe con ello, no se viola nada en y para sí válido, no se despedaza ningún todo necesario; es por el contrario una lucha por la conservación intacta de tal totalidad y de su derecho a la existencia. Que haya tal hostilidad es por tanto completamente conforme al carácter sustancial de la poesía épica.

γγ) Pero al mismo tiempo no toda guerra corriente entre naciones que recíprocamente se sienten hostiles debe ser ya por ello tenida primordialmente por épica. Debe todavía añadirse un *tercer* aspecto, a saber: la legitimación *histórico-universal* que un pueblo reivindica frente al otro. Sólo entonces se despliega ante nosotros el cuadro de una nueva empresa superior que no puede aparecer como nada subjetivo, como un arbitrio de subyugación, sino que es en sí misma absoluta por la fundamentación de una necesidad superior, por mucho que la ocasión externa directa pueda adoptar por un lado el carácter de una ofensa singular, por otro de venganza. Algo análogo a esta relación encontramos ya en el *Ramayana*; pero emerge principalmente en la *Ilíada*, donde los griegos marchan contra los asiáticos y libran por tanto los primeros combates legendarios del formidable enfrentamiento cuyas guerras constituyen el punto de inflexión histórico-mundial de la historia griega. De modo análogo lucha el Cid contra los moros, en Tasso y en Ariosto pelean los cristianos contra los sarracenos, en Camöes los portugueses contra los hindúes; y así, en casi todas las grandes epopeyas vemos pueblos distintos en costumbres, religión, lengua, en lo interno y externo en suma, avanzar unos contra otros y tranquilizarnos completamente Con la victoria histórico-mundialmente justificada del principio superior

sobre el inferior, sobre el que triunfa una valentía que no les deja nada a los derrotados. Si en este sentido, frente a las epopeyas del pasado que describen el triunfo de Occidente sobre Oriente, de la mesura europea, de la belleza individual, de la razón autolimitante, sobre el esplendor asiático, sobre la pompa de una unidad patriarcal que no llega a la articulación perfecta o sobre una unión abstracta que se disgrega, quisiera pensarse ahora también en epopeyas que quizás habrá en el futuro, éstas podrían no tener que representar** más que la victoria un día u otro de la viva racionalidad americana sobre el aprisionamiento en un medir y particularizar que llega hasta el infinito. Pues en Europa ahora cada pueblo está limitado por el otro y no puede iniciar por sí ninguna guerra con otra nación europea; si ahora se quiere salir de Europa, sólo puede ser hacia América.

b) La acción épica individual

Ahora bien, sobre un tal terreno en sí mismo expuesto a conflictos entre naciones enteras es que *en segundo lugar* sucede el acontecimiento épico, cuyas determinaciones generales tenemos ahora que investigar. Articularemos este examen según los siguientes puntos de vista.

Lo *primero* que resultará consiste en el hecho de que el fin de la acción épica, por más que estribe en una base universal, debe sin embargo ser *individualmente* vivo y determinado.

Pero, *en segundo lugar*, puesto que sólo de individuos pueden provenir acciones, surge la pregunta por la naturaleza universal de los *caracteres épicos*.

En tercer lugar, en el acontecimiento épico la objetividad no se lleva a representación** meramente en el sentido de apariencia exterior, sino asimismo con el significado de lo en

sí mismo necesario y sustancial, de modo que tenemos que establecer por tanto la forma en que esta sustancialidad del acaecer se evidencia eficiente ora como oculta necesidad interna, ora como directriz palmaria de potencias eternas y de una providencia.

α) Más arriba hemos exigido como fundamento del mundo épico una empresa nacional en la que pudiese imprimir su sello la totalidad del espíritu de un pueblo en la primigenia frescura de sus circunstancias heroicas. Pero, ahora bien, de esta base como tal debe desprenderse un fin *particular* en cuya realización, pues que ésta está imbricada del modo más estrecho con una realidad efectiva conjunta, accedan también a manifestación todos los aspectos del carácter, de la fe y del actuar nacionales.

αα) Como ya sabemos, el fin vivificado en individualidad en cuya particularidad progresa el todo tiene que asumir en el epos la figura de un suceso, y así debemos ante todo recordar en este lugar la forma precisa en que el querer y el actuar devienen en general *acontecimiento*. Acción y suceso proceden ambos de lo interno del espíritu, cuyo contenido no sólo revelan en exteriorización teórica de sentimientos, reflexiones, pensamientos, etc., sino que asimismo llevan a cabo prácticamente. Ahora bien, esta realización implica dos aspectos: *en primer lugar*, el interno del fin propuesto y proyectado, cuyas naturaleza y consecuencias generales el individuo debe conocer, querer, aceptar y asumir; *en segundo lugar*, la realidad externa del mundo espiritual y natural circundante dentro únicamente del cual es capaz el hombre de actuar y cuyos azares se le presentan ora obstaculizantes, ora propicios, de modo que o bien es conducido felizmente a la meta por su favorecimiento, o bien, si no quiere someterse inmediatamente a ellos, tiene que derrotarlos con la energía de su individualidad. Ahora bien, si el mundo de la voluntad

es aprehendido en la indivisa unión de estos dos aspectos, de tal modo que a ambos les conviene la misma legitimación, lo más interno mismo recibe entonces también al punto la forma del acaecer, la cual le da a todo el obrar la figura de *sucesos*, en la medida en que el querer interno con sus intenciones, motivos subjetivos de las pasiones, principios y fines no puede ya aparecer como lo principal. En la *acción* todo es reducido al carácter interno, a deber, actitud, propósito, etc.; en los *acontecimientos*, en cambio, también el aspecto externo ve íntegramente respetados sus derechos, pues es la realidad objetiva la que constituye por un lado la forma para el todo, pero por otro una parte capital del contenido mismo. Ya antes he dicho en este sentido que la tarea de la poesía épica es representar** el *acaecer* de una acción y por tanto no sólo fijar el aspecto externo de la ejecución de fines, sino también conceder a las coyunturas externas, eventos naturales y azares de otra especie el mismo derecho a que en el actuar como tal aspira lo interno exclusivamente para sí.,

ββ) Ahora bien, por lo que más precisamente concierne a la naturaleza del fin *particular* cuyo cumplimiento narra el epos en forma de acontecimiento, según todo lo que ya hemos anticipado no debe ser ningún *abstractum*, sino, por el contrario, de determinidad enteramente *concreta*, sin no obstante, puesto que se realiza efectivamente dentro del sustancial ser-ahí conjunto nacional, pertenecer al mero arbitrio. El Estado como tal, p. ej., la patria o la historia de un Estado, son, en cuanto Estado y país, algo universal que, tomado en esta universalidad, no aparece como existencia subjetivo-individual, esto es, en inseparable fusión con un determinado individuo vivo. Así que ciertamente la historia de un país, el desarrollo de su vida política, de su constitución y destino, pueden también narrarse como acontecimiento;

pero cuando lo que sucede no es presentado como el acto concreto, el fin interno, la pasión, el padecer y el consumar de determinados héroes cuya individualidad ofrece la forma y el contenido para toda esta realidad efectiva, entonces el acontecimiento está ahí sólo en su contenido rígido, que va avanzando lentamente, como historia de un pueblo, de un reino, etc. A este respecto sería ciertamente la suprema acción del espíritu la historia del mundo misma, y en el campo de batalla del espíritu universal podría quererse elaborar este acto universal como el epos absoluto, cuyo héroe sería el espíritu humano, el *humanus* que se educa y eleva de la estupidez de la consciencia a la historia del mundo; pero, precisamente debido a esta universalidad, sería esta temática demasiado poco individualizable para el arte. Pues, por una parte, a este epos le faltarían de suyo un trasfondo y una circunstancia del mundo firmemente determinados tanto en cuanto al lugar externo como en cuanto a costumbres, usos, etc. En efecto, la única base presuponible sólo podría ser el espíritu universal del mundo, que no puede acceder a la intuición como circunstancia particular y tiene como su escenario la tierra en su conjunto. Asimismo el fin uno consumado en este epos sería el fin del espíritu del mundo, que sólo en el pensar ha de captarse y explicarse determinadamente en su verdadero significado, pero si debiese aparecer en figura poética, debería cada vez —para darle al todo su sentido y conexión pertinentes— ser resaltado como lo autónomamente actuante por sí. Poéticamente esto sólo sería posible en la medida en que el maestro de obras interno de la historia, la eterna idea absoluta que se realiza en la humanidad, o bien lograra la manifestación como individuo que dirige, actúa, ejecuta, o bien sólo se hiciera valer como necesidad tácitamente eficiente. Pero en el primer caso la infinitud de este contenido debería romper el siempre

limitado recipiente artístico de la individualidad determinada, o bien, para evitar este inconveniente, caer en una fría alegoría de reflexiones generales sobre la determinación de la raza humana y de su educación[703], sobre la meta de la humanidad, la perfección moral, o como de otro modo se estableciera el fin de la historia universal. En el otro caso, los distintos espíritus populares deberían ser a su vez representados** como los héroes particulares en cuyo ser-ahí lleno de luchas se despliega y en desarrollo progresivo avanza la historia. Pero, ahora bien, si el espíritu de las naciones debe aparecer poéticamente en su realidad efectiva, esto sólo podría suceder si las figuras efectivamente histórico-mundiales desfilasen ante nosotros en sus gestas. Pero entonces sólo tendríamos una serie de figuras particulares que asomarían en sucesión meramente exterior y luego se hundirían de nuevo, de modo que les faltaría una unidad y un nexo individuales, pues el espíritu rector del mundo, en cuanto el en-sí y el destino internos, no podría entonces ponerse a la cabeza como individuo él mismo actuante. Y si también se quisiese aprehender los espíritus de los pueblos en su universalidad y dejarlos obrar en esta sustancialidad, tampoco esto daría más que una serie análoga, cuyos individuos además, cuales encarnaciones hindúes, sólo tendrían una apariencia de ser-ahí cuya ficción debería palidecer ante la verdad del espíritu del mundo realizado en la historia efectivamente real.

γγ) De aquí puede abstraerse la regla general de que el acontecimiento épico particular sólo puede lograr vitalidad poética cuando es fusionable del modo más estrecho con *un* individuo. Así como *un* poeta traza y ejecuta el todo, así debe *un* individuo estar también en la cumbre a la que el acontecimiento se liga y a la que confiere y circunscribe *una* figura. Pero también a este respecto se agregan todavía

exigencias esencialmente más precisas. Pues como antes el histórico-mundial, así podría ahora aparecer a la inversa el tratamiento *biográfico*-poético de una determinada historia vital como la temática más completa y, propiamente hablando, épica. Pero no es este el caso. Pues en la biografía el individuo permanece uno y el mismo, pero los acontecimientos en que se ve envuelto pueden disgregarse de modo sin más independiente y no conservar al sujeto más que como su enteramente exterior y contingente punto de encuentro. Pero si el epos debe ser en sí uno, también el acontecimiento en cuya forma representa** su contenido debe tener en sí mismo unidad. Ambas, la unidad del sujeto y la del acaecer objetivo en sí, deben encontrarse y ensamblarse. En la vida y en las gestas del Cid el interés no lo constituye ciertamente, en el terreno patrio, más que el gran individuo *uno* que permanece en todos los casos fiel a sí, en su desarrollo, heroísmo y final; sus gestas pasan ante él como ante un dios de la escultura, y, en último término, él mismo ha pasado ante nosotros, ante sí mismo; pero los poemas del Cid no son tampoco en cuanto crónica rimada un epos propiamente dicho, y en cuanto romances posteriores, tal como este género lo requiere, sólo son una dispersión en situaciones singulares de este ser-ahí heroico nacional que no tienen necesidad de reducirse a la unidad de *un* suceso particular. El postulado que acabamos de plantear lo encontramos en cambio satisfecho del modo más bello en la *Ilíada* y la *Odisea*, donde Aquiles y Odiseo descollan como las principales figuras. También en el *Ramayana* es el mismo el caso. Pero una posición particularmente notable adopta a este respecto la *Divina comedia* de Dante. Aquí es en efecto el poeta épico mismo el individuo uno a cuyo recorrido uno por el Infierno, el Purgatorio y el Paraíso se asocia todo, de modo que puede narrar los productos de su fantasía como vivencias

propias, y tiene por tanto también el derecho a intercalar en la obra objetiva sus propios sentimientos y reflexiones más de lo que les es lícito a otros épicos.

β) Ahora bien, por más por tanto que la poesía épica relate lo que es y acontece, y tenga por consiguiente lo objetivo como su contenido lo mismo que como su forma, por otra parte, puesto que es el acontecer de una *acción* lo que transcurre ante nosotros, sin embargo, precisamente devienen lo propiamente hablando relevante los *individuos* y su obrar y sufrir. Pues sólo individuos, sean hombres o dioses, pueden actuar efectivamente, y cuanto más vívidamente deban estar imbricados con lo que ocurre, tanto más ricamente tendrán la legitimación para atraer sobre sí el interés principal. Desde este punto de vista está la poesía épica en el mismo terreno tanto que la lírica como que la poesía dramática, y debe por tanto sernos de importancia resaltar más determinadamente en qué consiste lo específicamente *épico* en la representación** de los individuos.

αα) De la objetividad de un carácter ético forma en primer lugar parte, particularmente para las figuras principales, el hecho de que éstas sean en sí mismas una *totalidad* de rasgos, hombres cabales, y muestren por tanto desarrolladas en ellos todas las facetas del ánimo en general y, más precisamente, del talante y modo de actuar nacionales. A este respecto, ya en la primera parte (págs. 173 s.) he llamado la atención sobre las figuras heroicas homéricas, principalmente sobre la multiplicidad de propiedades puramente humanas y nacionales que vívidamente reúne en sí Aquiles, de quien el héroe de la *Odisea* ofrece la más rica contraimagen. Con análoga multilateralidad de rasgos de carácter y situaciones se presenta también el Cid: como hijo, héroe, amante, esposo, amo, padre, en la relación con su rey, con sus leales, con sus enemigos. Otras epopeyas medievales en cambio resultan

mucho más abstractas en esta clase de caracterización, particularmente cuando sus héroes sólo persiguen los intereses de la caballería como tal y se alejan del círculo del contenido popular propiamente hablando sustancial.

Ahora bien, desplegarse como esta totalidad en las más diversas coyunturas y situaciones es un aspecto capital en la representación** de los caracteres épicos. Las figuras trágicas y cómicas de la poesía dramática pueden ciertamente ser de idéntica plenitud interna; pero puesto que en ellas lo principal lo constituye el agudo conflicto de un pathos siempre unilateral con una pasión opuesta dentro de ámbitos y fines enteramente determinados, tal multilateralidad ora es una riqueza —aunque no superflua, sí más casual—, ora ésta es desarrollada y relegada a segundo plano en la representación** por la pasión *una* y sus fundamentos, puntos de vista éticos, etc. Pero en la totalidad de lo épico todos los aspectos conservan la facultad de desarrollarse en una más autónoma amplitud. Pues por una parte esto lo implica el principio de la forma épica en general, por otra el individuo épico tiene ya, según toda la circunstancia del mundo, derecho a ser y a hacer valer cómo y lo que él es, pues vive en tiempos a que precisamente este *ser*, la individualidad inmediata, pertenece. En efecto, por lo que a la cólera de Aquiles, p. ej., respecta, muy bien puede hacerse la consideración moralmente sabia de las calamidades a que llevó y las desgracias que ocasionó esta cólera, y de ahí extraer un argumento contra la excelencia y grandeza de Aquiles mismo, quien no podría ser un héroe y un hombre perfectos, pues en la cólera no se contentó con la fuerza moderada y el autodominio. Pero no ha de censurarse a Aquiles, y no necesitamos disculparle su cólera sólo por las demás grandes cualidades, sino que Aquiles *es* quien *es*, y con ello se liquida el asunto desde la perspectiva épica. Lo mismo sucede

también con su ambición y sus deseos de fama. Pues el principal derecho de estos grandes caracteres consiste en su energía para imponerse, pues en su particularidad portan al mismo tiempo lo universal, mientras que, a la inversa, la moralidad habitual consiste en la falta de respeto a la propia personalidad y en la transferencia de toda la energía a esa falta de respeto. ¡Qué inaudita soberbia no llevó a Alejandro por encima de sus amigos y la vida de tantos miles! La venganza personal, y hasta un rasgo de crueldad, son la energía análoga en tiempos heroicos y a Aquiles como carácter épico tampoco a este respecto hay nada que reprocharle como si fuera un escolar.

ββ) Ahora bien, precisamente por el hecho de que son individuos totales que en sí compendian brillantemente lo que si no se disemina dispersamente en el carácter nacional, y permanecen en ello caracteres grandes, libres, humanamente bellos, tienen estas figuras principales el derecho a estar en la cumbre y ver el acontecimiento capital ligado a su individualidad. En ellos la nación se concentra en el sujeto singular vivo, y así persiguen la empresa principal y soportan los destinos de los acontecimientos. A este respecto, p. ej., Godofredo de Bouillon, en la *Jerusalén liberada* de Tasso, aunque es elegido comandante de todo el ejército como el más sensato el más valiente, el más justo de todos los cruzados, no es una figura tan preeminente como Aquiles, esta flor juvenil como tal del espíritu griego en su conjunto, u Odiseo. Los aqueos no pueden vencer si Aquiles se mantiene alejado de la lucha, él solo con la victoria sobre Héctor, derrota también a Troya; y en el singular viaje de Odiseo a la patria se refleja el retorno de *todos* los griegos de Troya, sólo con la diferencia de que, precisamente en lo que se le impone soportar, accede exhaustivamente a representación** la totalidad de los sufrimientos, de las concepciones de la vida y

de las circunstancias que implica esta temática. Los caracteres dramáticos en cambio no aparecen tanto como cima en sí misma total de un todo que en ellos se hace objetivo, sino que están ahí más para sí mismos en su fin, que extraen de su carácter o de principios determinados, etc., concrescidos con su más solitaria individualidad.

γγ) Un *tercer* aspecto respecto a los individuos épicos puede derivarse del hecho de que el epos no tiene que describir una acción como acción, sino un acontecimiento. En lo dramático importa el hecho de que el individuo se evidencie eficaz para su fin y sea representado** precisamente en esta actividad y sus consecuencias. En lo épico está ausente esta preocupación obsesiva por la realización del fin uno. Aquí pueden ciertamente tener los héroes también deseos y fines, pero lo primordial es todo con lo que con ocasión de esto topan, y no solamente la eficacia para su fin. Las coyunturas son tan activas y con frecuencia más activas que ellos. Así, p. ej., la vuelta a Ítaca es el propósito efectivamente real de Odiseo. Ahora bien, la *Odisea* no nos muestra sólo este carácter en el cumplimiento activo de su fin determinado, sino que narra con amplio despliegue todo lo que en su peregrinación le sale al paso, lo que soporta, qué obstáculos se le cruzan en el camino, qué peligros debe arrostrar y qué le estimula. Todas estas vivencias no han surgido, como sería necesario en lo dramático, de su acción, sino que suceden con ocasión del viaje, en su mayor parte sin la propia colaboración del héroe. Después de las aventuras con los lotófagos, con Polifemo, con los lestrigones, la divina Circe, p. ej., le retiene durante un año junto a sí; luego, después de visitar el submundo, de sufrir un naufragio, mora con Calipso hasta que por nostalgia de la patria la ninfa deja de gustarle y contempla el mar desierto con mirada lacrimosa. Finalmente Calipso misma le da los materiales para la balsa que

construye, le provee de alimentos, vino y ropas, y se despide muy solícita y amistosa; por último, tras la estancia entre los feacios, sin saberlo, es llevado dormido a la costa de su isla. Esta manera de alcanzar un fin no sería dramática. En la *Ilíada* a su vez es la cólera de Aquiles la que, con todo lo demás que con ocasión de la misma acontece, constituye el tema particular de la narración, no de suyo un fin, sino una circunstancia; Aquiles, ofendido, se enoja; y por eso no interviene dramáticamente; por el contrario, se retira inactivo, permanece con Patroclo, rencoroso porque el príncipe de los pueblos no le honre nada, junto a las naves en la orilla del mar; luego se muestran las consecuencias de este alejamiento, y sólo cuando el amigo es abatido por Héctor se ve Aquiles activamente involucrado en la acción. De otro modo se le prescribe a Eneas el fin que debe consumar, y Virgilio narra todos los sucesos que de tan múltiples formas retrasan esta realización.

γ) Respecto a la forma del acontecer en el epos, ahora sólo tenemos todavía que mencionar un *tercer* aspecto importante. Ya antes dije que en el drama la voluntad interior, lo que ésta exige y debe[704], es el determinante esencial y constituye la base de todo lo que ocurre. Los hechos que suceden aparecen puestos sin más por el carácter y los fines de éste, y el principal interés gira según esto primordialmente en torno a la legitimidad o ilegitimidad de la acción dentro de las situaciones presupuestas y los conflictos entablados. Por tanto, aunque en el drama son de eficacia las coyunturas externas, éstas sólo reciben no obstante validez de lo que ánimo y voluntad hacen de ellas, y del modo y manera en que el carácter reacciona ante las mismas. Pero en el epos las coyunturas y los azares externos valen en la misma medida que la voluntad subjetiva, y lo que el hombre consuma pasa ante nosotros como lo que sucede desde fuera, de modo que

el acto humano debe asimismo evidenciarse también efectivamente condicionado y llevado a efecto por la complicación de las coyunturas. Pues no actúa el singular épicamente sólo libremente por sí y para sí mismo, sino que está en el centro de un conjunto cuyo fin y ser-ahí ofrecen, en la amplia conexión entre un mundo interno y externo en sí totales, el inamovible fundamento efectivamente real para cada individuo particular. Este tipo debe conservárseles en el epos a todas las pasiones, decisiones y ejecuciones. Ahora bien, dado el mismo valor de lo externo en sus incidencias independientes, parece ciertamente que a cada capricho del acaso se le concede un indiscutible margen, y, sin embargo, el epos debe a la inversa llevar a representación** precisamente lo verdaderamente objetivo, el ser-ahí en sí sustancial. El hecho de que se transfiera *necesidad* a los sucesos y al acontecer ha de topar al punto con esta contradicción.

αα) Ahora bien, puede en este sentido afirmarse que en el epos, pero no, como suele suponerse, en el drama, domina el *destino*. El carácter dramático se hace su destino *mismo* por la índole de su fin que él quiere imponer de modo preñado de colisiones bajo coyunturas dadas y sabidas; al épico por el contrario le es hecho, v este poder de las circunstancias, que le endosa al acto su figura individual, que le confiere al hombre su suerte, que determina el éxito de sus acciones, es la tuerza del destino propiamente dicha. Lo que sucede es pertinente, es así y sucede necesariamente. En la lírica puede oírse el sentimiento, la reflexión, el interés propio, el anhelo; el drama resalta objetivamente el derecho interno de la acción; pero la poesía épica representa** en el elemento del ser-ahí total en sí necesario, y nada le queda al individuo más que seguir esta circunstancia sustancial, lo-que-es, ser o no conforme a ella, y luego sufrir como pueda y deba. El destino determina lo que debe suceder y sucede, y así como los individuos mismos son

plásticos, así también las consecuencias, el éxito y el fracaso, la vida y la muerte. Pues lo que propiamente hablando se abre ante nosotros es una gran circunstancia general en la que las acciones y destinos del hombre aparecen como algo singular y transitorio. Esta fatalidad es la gran justicia y no deviene trágica en el sentido dramático de la palabra, en el que el individuo aparece juzgado como *persona*, sino en el sentido épico, en el que el hombre aparece juzgado *in re*, y la Némesis trágica reside en el hecho de que a magnitud del asunto es demasiado grande para los individuos. Sobre el todo se cierne así un tono de tristeza; pronto vemos extinguirse lo más esplendido; ya en vida se aflige Aquiles por su muerte, y al final de la *Odisea* le vemos a el mismo y a Agamenón como difuntos, como sombras con la consciencia de ser sombras; también Troya cae el anciano Príamo es muerto ante el altar de los lares, las mujeres, las jóvenes son hechas esclavas, Eneas parte por orden divina a fundar un nuevo imperio en el Lacio, y los héroes victoriosos sólo regresan a la patria para encontrar un final feliz o amargo tras múltiples sufrimientos.

ββ) Pero el modo y manera en que esta necesidad de los sucesos es llevada a representación** puede ser muy diverso.

Lo primero, lo menos desarrollado, es la mera presentación de los sucesos, sin que el poeta explique más precisamente, mediante la introducción de un mundo divino conductor, lo necesario de los azares singulares y del resultado general a partir de la decisión, la intervención y la colaboración de potencias eternas. Pero en tai caso debe entonces desprenderse de todo el tono de la exposición e sentimiento de que en los acontecimientos narrados y grandes destinos vitales de individuos singulares y de estirpes enteras no tenemos que ver con lo sólo mudable y contingente en el ser-ahí humano, sino con hados fundamentados en sí mismos, cuya necesidad sigue sin embargo siendo la oscura de una

potencia que no es individualizada más determinadamente ella misma como esta potencia en su divino dominar, m es Poéticamente representada* en su actividad. La *Canción de los Nibelungos*, p. ej., mantiene este tono, pues no adscribe la conducción del sangriento desenlace final de todos los actos ni a la providencia cristiana ni a un mundo pagano de dioses. Pues respecto al cristianismo sólo se habla de ir a la iglesia y de la misa, y también el obispo de Espira, cuando los héroes quieren irse al país del rey Atila, le dice a la bella Ute: Que Dios los proteja allí. Luego aparecen además sueños admonitorios, la predicción de las mujeres del Danubio a Hagen y otras cosas por el estilo pero no dioses que intervengan de modo propiamente hablando conductor[705]. Esto da a la representación** algo de rígido, de inaccesible, una tristeza por así decir objetiva y por tanto sumamente épica, enteramente en contraste con los poemas ossiánicos, en los que por una parte tampoco aparecen dioses, pero por otra el lamento por la muerte y el hundimiento de la estirpe heroica en su conjunto se revela como dolor subjetivo del encanecido bardo y como el éxtasis de un recuerdo penoso.

Ahora bien, de esta clase de concepción ha de distinguirse esencialmente el cabal entrelazamiento de todos los destinos humanos y eventos naturales con el decreto, la voluntad y el actuar de un multiforme mundo divino, tal, p. ej., como lo encontramos en las grandes epopeyas hindúes, en Homero, Virgilio, etc. Ya antes (págs. 353 ss.) hice notar e intenté ilustrar mediante ejemplos de la Ilíada y la Odisea la múltiple interpretación poética por parte del poeta de acontecimientos ellos mismos aparentemente contingentes mediante la cooperación y la aparición de los dioses. Ahora bien, plantéase aquí particularmente la exigencia de conservar en el actuar de los dioses y de los hombres la relación poética de autonomía recíproca, de modo que ni los dioses puedan caer

en abstracciones sin vida ni los individuos humanos en sirvientes meramente obedientes. En otro lugar (págs. 164-169) he ya igualmente indicado más prolijamente cómo ha de evitarse este peligro. El epos hindú no ha penetrado a este respecto hasta la relación propiamente hablando ideal entre los dioses y los hombres, pues en esta fase de la fantasía simbólica el aspecto humano permanece todavía refrenado en su libre realidad efectiva bella y la actividad individual del hombre ora aparece como encarnación de los dioses, ora se desvanece como lo más accesorio o es descrita como elevación ascética a la circunstancia y a la potencia de los dioses. En el cristianismo, a la inversa, las potencias particulares personificadas, pasiones, genios de los hombres, ángeles, etc., tienen a su vez en su mayor parte autonomía demasiado poco individual, y fácilmente devienen por tanto algo frío y abstracto. El mismo es el caso también en el mahometismo. Dada la desdivinización de la naturaleza y del mundo humano y la consciencia del orden prosaico de las cosas dentro de esta concepción del mundo, particularmente cuando pasa a lo fabuloso, más difícilmente puede evitarse el peligro de que a lo en y para sí contingente e indiferente de las coyunturas exteriores, que sólo son ahí como ocasión para el actuar humano y la prueba y el desarrollo del carácter individual, se le dé, sin apoyo ni fundamento internos, una interpretación milagrosa. Con esto está ciertamente rota la conexión progrediente al infinito entre efecto y causa, y los muchos miembros de esta cadena prosaica de coyunturas, todas las cuales no pueden ser aclaradas, se compendian de una vez en uno; pero si esto sucede sin necesidad ni interna racionalidad, tal modo de explicación, como, p. ej., a menudo en los cuentos de las *Mil y una noches*, resulta como un mero juego de la fantasía, que con semejantes invenciones presenta como posible y efectivamente sucedido lo si no increíble.

También a este respecto puede en cambio la poesía griega guardar el más hermoso medio, pues tanto a sus dioses como a sus héroes y hombres puede darles, según toda la concepción fundamental, una fuerza y una libertad de individualidad autónoma recíprocamente inquebrantables.

γγ) Pero por lo que al mundo de los dioses en su conjunto se refiere, accede a manifestación particularmente en el epos un aspecto qué ya más arriba he indicado en otro respecto, a saber: el contraste entre epopeyas *originarias* y *compuestas artificiosamente* en época posterior. Del modo más contundente se muestra esta diferencia en Homero y Virgilio. El grado de civilización de que derivaban los poemas homéricos permanece todavía en bella armonía con la temática misma; en Virgilio en cambio cada hexámetro nos recuerda que el modo de concepción del poeta es totalmente distinto del mundo que quiere representarnos**, y sobre todo los dioses no tienen la frescura de una vitalidad propia. En vez de vivir ellos mismos y de producir la creencia en su ser-ahí, se evidencian como *meras* invenciones y medios exteriores que ni el poeta ni el oyente pueden tomar en serio, aunque se transmite la apariencia de que se los toma efectivamente con gran seriedad. En todo el epos virgiliano brilla en general la luz habitual, y la antigua tradición, la leyenda, lo mágico de la poesía entran con prosaica claridad en el marco del entendimiento determinado; ocurre en la *Eneida* como en la historia romana de Livio, donde los antiguos reyes y cónsules pronuncian discursos como en los tiempos de Livio un orador en el foro de Roma o en la escuela de rétores; con lo cual, pues, desentona violentamente en cuanto retórica de la época antigua lo que se ha conservado tradicionalmente, como la fábula de Menenio Agripa sobre el estómago (Livio, II, 32). Pero en Homero los dioses flotan en una mágica luz entre poesía y realidad efectiva; no están tan próximos a la

representación* que su aparición pueda presentársenos en completud cotidiana, ni tampoco están a su vez dejados tan indeterminados que no deban tener para nuestra intuición una realidad viva. Lo que hacen podría explicarse igualmente bien a partir de lo interno de los hombres actuantes, y por eso nos imponen una creencia en ellos que es lo sustancial, el contenido que les subyace. Desde este punto de vista, el poeta los toma también en serio, pero él mismo trata irónicamente su figura y su externa realidad efectiva. Así, tampoco los antiguos creían al parecer en esta forma externa de apariencia más que como obras de arte que reciben del poeta su verificación y su sentido. Esta serena frescura humana de la intuitivización por la que incluso los dioses aparecen humanos y naturales es un mérito capital de los poemas homéricos, mientras que las deidades de Virgilio, como portentos fríamente inventados y máquinas artificiosas, suben y bajan dentro del curso efectivamente real de las cosas. Pese a su seriedad, y precisamente debido a este rostro serio, Virgilio no se ha sustraído a la parodia, y el Mercurio de Blumauer[706] como correo en botas con espuelas y látigo tiene su buena justificación. Los dioses homéricos no necesitan de nada para mover a la risa; la propia representación** de Homero los hace suficientemente ridículos; pues en él incluso los dioses deben reírse del cojo Hefesto y de la artificiosa red en que yacen Marte y Venus[707]; además, Venus recibe una bofetada, y Marte grita y cae. Con esta serenidad naturalmente alegre el poeta nos libera asimismo de la figura externa que presenta, y sin embargo no supera a su vez más que este ser-ahí humano a que renuncia; deja en cambio subsistir la potencia sustancial por sí misma necesaria y la fe en ella. Para citar un par de ejemplos más cercanos, el trágico episodio de Dido es de tan moderna coloración que pudo enardecer a Tasso a la imitación e incluso en parte hasta la traducción literal, y aún

hoy constituye casi el pasmo de los franceses[708]. Y sin embargo, de qué modo tan enteramente diferente es todo esto humanamente ingenuo, espontáneo y verdadero en la historia de Circe y Calipso[709]. De índole análoga es en Homero el descenso de Odiseo al Hades[710]. Esta oscura estancia crepuscular de las sombras aparece en una sombría niebla, en una mezcla de fantasía y realidad efectiva que nos sobrecoge con maravilloso encantamiento. Homero no hace descender a su héroe a un submundo acabado, sino que Odiseo mismo cava una fosa, y en ella vierte la sangre del chivo que ha degollado, luego conjura a las sombras, que deben agolparse en torno a él, e invita a unas a beber la sangre vivificante para que puedan hablarle y darle información, y ahuyenta con la espada a las otras, que acuden a él sedientas de vida. Todo sucede aquí vívidamente por obra del héroe mismo, quien no se comporta humildemente como Eneas y Dante. En Virgilio en cambio Eneas desciende ordenadamente, y los escalones, Cerbero, Tántalo y lo demás cobran también la figura de una casa muy bien puesta como en un anquilosado compendio de mitología[711].

Esta creación del poeta se nos aparece más aún como una chapucería no inspirada en la cosa, sino artificiosamente elaborada, cuando la historia que es narrada nos es ya conocida y corriente en su forma fresca propiamente dicha o en su realidad efectiva histórica. De esta índole son, p. ej., el *Paraíso perdido*, de Milton, la *Noachide* de Bodmer, el *Mesías*, de Klopstock, la *Henriade*, de Voltaire y otras más. En todos estos poemas no puede desconocerse la discordancia entre el contenido y la reflexión del poeta a partir de la cual describe éste los acontecimientos, las personas y las circunstancias. En Milton, p. ej., encontramos por entero los sentimientos, las consideraciones de una fantasía moderna y de las ideas morales de su tiempo. Igualmente tenemos en Klopstock por

una parte a Dios Padre, la historia de Cristo, los patriarcas, los ángeles, etc., por otra la cultura alemana del siglo XVIII y los conceptos de la metafísica wolffiana. Y esta dualidad se reconoce en cada línea. Aquí el contenido mismo pone en efecto numerosas dificultades en el camino. Pues Dios Padre, el cielo, las legiones celestiales no son tan adecuados para la individualización de la libre fantasía como los dioses homéricos, que, igual que las invenciones en parte fantásticas de Ariosto, contienen al mismo tiempo en su apariencia externa, cuando aparecen enfrentados no como momentos de acciones humanas, sino para sí como individuos, la burla de esta apariencia. Ahora bien, respecto a la concepción religiosa, Klopstock se interna en un mundo sin suelo al que dota del brillo de una fantasía desbordante, y además exige de nosotros que aceptemos también en serio todo lo que *él* cree en serio. Esto es particularmente malo en el caso de sus ángeles y demonios. Semejantes ficciones tienen todavía algo pleno de contenido e individualmente autóctono cuando, como en los dioses homéricos, la temática de sus acciones se fundamenta en el ánimo humano o en otra realidad, cuando, p. ej., son valorados como genios propios y ángeles protectores de determinados hombres, como patronos de una ciudad, etc.; pero, aparte de tal significado concreto, tanto más se dan como una mera vacuidad de la imaginación cuanto más se les atribuye una existencia seria. Abbadona, p. ej., el demonio arrepentido (*Mesías*, canto II, vers. 627-850), ni tiene un preciso sentido alegórico —pues en esta fija abstracción, el demonio, no hay precisamente tal inconsecuencia del vicio que retorna a la virtud—, ni es tal figura algo en sí efectivamente concreto. Si Abbadona fuese un hombre, su conversión a Dios aparecería justificada, pero al mal para sí, que no es un mal humano singular, le resulta una trivialidad moral sólo sentimental. Klopstock sobre todo

se complace en tales invenciones irreales de personas, circunstancias y acontecimientos que no son nada extraído del mundo que es ahí y de su contenido poético. Pues no van tampoco mejor las cosas con su universal enjuiciamiento moral de la corrupción de las cortes, etc., particularmente frente a Dante, quien con una realidad efectiva enteramente distinta condena al Infierno a los individuos conocidos de su tiempo. De la misma falta poética de realidad adolece en cambio en Klopstock la alegría por la resurrección de las almas ya reunidas con Dios de Adán, Noé, Sem y Jafet, etc., que en el canto XI de la *Mesiada* visitan de nuevo sus sepulturas por mandato de Gabriel. Esto no es nada racional ni en sí mismo sostenible. Las almas han vivido en la contemplación de Dios, ahora ven la tierra, pero no acceden a ninguna nueva relación; que se le aparecieran al hombre sería lo mejor que podría ocurrir, pero tampoco esto sucede nunca. No faltan aquí ciertamente bellos sentimientos, situaciones amables, y es particularmente de atractiva descripción el momento en que el alma vuelve a encarnarse, pero el *contenido* sigue siendo para nosotros una invención en la que no creemos. Frente a tales abstractas representaciones*, la libación de sangre de los espectros de Homero, su revivificación para el recuerdo y el habla tienen infinitamente más verdad y realidad poéticas internas. Desde el punto de vista de la fantasía, estos cuadros están en Klopstock sin duda ricamente adornados, pero lo más esencial sigue siendo siempre la retórica lírica de los ángeles, que sólo aparecen como meros medios y servidores, o bien de los patriarcas y demás figuras bíblicas, cuyos discursos y peroratas[712] concuerdan en tal caso bastante mal con la figura histórica en que ya los conocemos. Marte, Apolo, la guerra, el saber, etc., estas potencias no son según su contenido ni algo meramente inventado como los ángeles, ni personas meramente

históricas de fondo histórico como los patriarcas, sino que son potencias permanentes cuyas *forma* y apariencia sólo están hechas *poéticamente*. Pero la *Mesiada*, por más excelencias que contenga —un ánimo puro y una imaginación brillante—, precisamente por la clase de fantasía, incluye infinitamente mucho de huero, de abstractamente intelectivo y de calculado para un uso intencional, lo cual, dada la fractura entre el contenido y el modo de representación* del mismo, no ha hecho sino demasiado pronto de todo el poema algo pasado. Pues sólo vive y se conserva lo que sin fractura representa** en sí de modo originario vida y obra originarias. A las epopeyas originarias debe uno por tanto atenerse y asimismo desligarse de los puntos de vista contrapuestos de su efectivamente real presente válido, como también sobre todo de las falsas teorías y pretensiones estéticas, si se quiere gozar y estudiar la originaria concepción del mundo de los pueblos, esta gran historia natural del espíritu. Podemos felicitar a nuestra más reciente época y a nuestra nación alemana por, en aras de este fin, haber demolido la antigua estupidez del entendimiento y por, mediante la liberación de perspectivas limitadas, haber hecho al espíritu receptivo a tales concepciones, que deben tomarse como individuos que están autorizados para ser tal como eran, como los legítimos espíritus de los pueblos, cuyo sentido y gesta están ante nosotros expuestos en sus epopeyas.

c) El epos como totalidad unitaria

Respecto a los requisitos particulares para el epos propiamente dicho, hemos hasta aquí hablado por una parte del trasfondo *general* del mundo, por otra del acontecimiento *individual* que en este terreno ocurre, así como de los

individuos que actúan bajo la guía de los dioses y del destino. Ahora bien, estos dos momentos capitales deben *en tercer lugar* concluir en uno y el mismo todo épico, respecto al cual sólo quiero ocuparme más precisamente de los siguientes puntos, a saber:

en primer lugar, de la totalidad de los *objetos* que deben acceder a la representación** debido a la conexión de la acción particular con su terreno sustancial;

en segundo lugar, del carácter, distinto del de la lírica y la poesía dramática, del *modo de desarrollo* épico;

en tercer lugar, de la *unidad* concreta en que, no obstante su amplio deslavazamiento, tiene que redondearse la obra épica.

α) Como vimos, el contenido del epos es el todo de un mundo en que acontece una acción individual. Entran aquí por tanto los más diversos objetos que forman parte de las concepciones, hechos y circunstancias de un mundo.

αα) La poesía lírica procede ciertamente a situaciones determinadas dentro de las cuales se le permite al sujeto lírico atraer a su sentimiento y reflexión una gran multiplicidad del contenido; pero en este género es siempre la forma de lo interno lo que ofrece el tipo fundamental y excluye ya de sí con ello la vasta intuitivización de la realidad externa. La obra de arte dramática nos presenta a la inversa con vitalidad efectivamente real los caracteres y el acontecer de la acción misma, de modo que aquí se suprime de suyo la descripción del escenario, de la figura externa de las personas actuantes y del acaecer como tal, y debe en general hablarse más de los motivos y fines internos que de la amplia cohesión del mundo y de la circunstancialidad real de los individuos. Pero en el epos tienen cabida, además de la comprehensiva realidad efectiva nacional en que se basa la acción, tanto lo interno

como lo externo, y así se despliega aquí la entera totalidad de lo que ha de considerarse como poesía del ser-ahí humano. Podemos aquí contar por una parte el entorno natural, y ciertamente no sólo como el escenario siempre determinado en que ocurre la acción, sino también como la intuición del todo de la naturaleza: tal como ya indiqué, p. ej., que a partir de la *Odisea* sabemos de qué modo se representaban* los griegos en la época de Homero la forma de la tierra, del mar fluyente en torno, etc. Pero estos momentos naturales no son el objeto principal, sino la mera base; pues por otra parte se despliega como lo más esencial la representación* del conjunto del mundo de los dioses en su ser-ahí, operar, actuar, y en medio aparece en tercer lugar lo humano como tal en su totalidad de situaciones, costumbres, usos, caracteres y acontecimientos domésticos y públicos, en la paz y en la guerra; y ciertamente siempre en dos direcciones, tanto en la del acontecimiento individual como en la de la circunstancia general en el seno de una realidad efectiva nacional y de otra especie. Por lo que a este contenido espiritual finalmente se refiere, no se representa** sólo el suceso externo, sino que en igual medida debemos hacernos conscientes de los sentimientos internos, de los fines e intenciones, de la exposición del actuar individual legítimo o no. No falta igualmente por tanto la temática propiamente dicha de lo lírico y lo dramático, aunque en lo épico estos aspectos, en vez de suministrar la forma fundamental de toda la representación**, sólo se hacen valer como momentos y no deben quitarle al epos su carácter peculiar. No ha por consiguiente de considerarse como verdaderamente épico si las exteriorizaciones líricas, como éste es el caso, p. ej., en Ossian, determinan el tono y la coloración, o si, cómo en parte ya en Tasso y luego primordialmente en Milton y Klopstock, destacan como aquellas partes en que el poeta

consiguió lo mejor que podía lograr; sino que los sentimientos y las reflexiones deben, como lo externo, ser igualmente juzgados como algo sucedido, dicho, pensado, y no interrumpir el apaciblemente progrediente tono épico. El grito desgarrado del sentimiento, en general el autocantarse del alma interna, que sólo se efunde para hacerse representable**, no tienen por consiguiente cabida en el epos. No menos repudia también de sí la poesía épica la viveza del diálogo dramático, en el que los individuos conducen una conversación según su presente inmediato y el respecto principal siempre resulta el característico intercambio verbal de las personas, que unas a otras se quieren convencer, mandar, imponer, o bien por así decir atropellar con la pasión de sus razones.

ββ) Pero, ahora bien, *en segundo lugar*, el epos no tiene que presentarnos el multilateral contenido que acaba de señalarse en su objetividad que sólo es ahí para sí misma; sino que la forma por la que de veras se convierte en un epos es, como ya he dicho en diversas ocasiones, un acontecimiento *individual*. Si esta acción en sí limitada debe permanecer engastada en la temática si no todavía agregada, este círculo más amplio debe ser puesto en constante referencia al suceder del acontecimiento individual y no debe disgregarse autónomamente de éste. La *Odisea* da el más bello modelo de un tal enmadejamiento. Las circunstancias domésticas de los griegos en la paz, p. ej., así como las representaciones* de bárbaros pueblos y países extranjeros, del reino de las sombras, etc., están tan estrechamente imbricadas con la peregrinación individual de Odiseo de vuelta a la patria y de Telémaco en busca del padre, que ninguno de estos aspectos se desliga abstractamente del acontecimiento propiamente dicho ni se autonomiza para sí o, como el coro de las tragedias, que no actúa y sólo tiene ante sí lo universal, puede

retraerse a sí indolentemente, sino que influye en el curso de los acontecimientos. De modo análogo, tampoco la naturaleza y el mundo de los dioses reciben por sí mismos, sino en relación con la acción particular que es la obligación de los dioses guiar, una representación** sólo por ello individual y rica en vida. Únicamente en este caso puede el narrar no aparecer nada más que como una mera descripción de objetos independientes, pues en todas partes relata el suceder progrediente del acontecimiento que el poeta ha elegido como temática unificante del todo. Pero, a la inversa, el acontecimiento particular no debe por su parte querer engullir y absorber en sí tanto la sustancial base nacional y la totalidad sobre la que avanza, que éstas deban renunciar a toda la existencia autónoma y evidenciarse como sólo instrumentales. A este respecto no sería la expedición a Oriente de Alejandro, p. ej., una buena temática para una auténtica epopeya. Pues esta gesta heroica, tanto según su decisión como según su ejecución, no se apoya tanto sólo en él en cuanto este individuo *uno*, su espíritu y carácter individuales no son tanto el único sostén de aquélla, que a la base nacional, al ejército y a los jefes de éste les falten por entero la existencia y la posición independientes que más arriba hemos señalado como necesarias. El ejército de Alejandro es su pueblo, ligado sin más a él y a sus órdenes, *sólo* sometido a él, no que le sigue voluntariamente; pero la vitalidad épica propiamente dicha no reside en el hecho de que ambos aspectos capitales, la acción particular con sus individuos y la circunstancia general del mundo, permanezcan ciertamente en constante mediación, sino en que en esta relación recíproca conserven al mismo tiempo la autonomía precisa para hacerse valer como una existencia que adquiere y tiene también para sí misma ser-ahí.

γγ) Ahora bien, si ya en el terreno épico sustancial en

general planteábamos la exigencia de que éste, para hacer que de sí naciera una acción individual, debía estar preñado de colisiones, y en segundo lugar veíamos que esta base universal debía acceder a manifestación no para sí, sino sólo en forma de un determinado acontecimiento y en relación a éste, en este acontecimiento individual habrá también de buscarse el *punto de partida* de todo el poema épico. Esto es particularmente de importancia para las situaciones de partida. También aquí podemos citar la *Ilíada* y la *Odisea* como prototipos. En la primera es la guerra de Troya el trasfondo general, que marcha vivamente en paralelo, pero que sólo se nos presenta sin salirse del acontecimiento determinado ligado a la cólera de Aquiles, y así el poema se inicia con bellísima claridad con las situaciones que suscitan en el héroe principal la pasión contra Agamenón. En la *Odisea* son dos circunstancias distintas las que pueden suministrar la temática para el inicio: la peregrinación de Odiseo y los incidentes domésticos en Ítaca. Homero las lleva adelante ambas juntas, pues primero cuenta sólo brevemente del héroe de vuelta a la patria que Calipso lo ha retenido, y luego pasa en seguida al sufrimiento de Penélope y al viaje de Telémaco. De un vistazo contemplamos qué hace posible el retorno obstaculizado y qué lo hace necesario desde el punto de vista de los dejados en la patria.

β) Ahora bien, a partir de un tal inicio tiene *en segundo lugar* la obra épica que proceder de un modo enteramente distinto al del poema lírico y dramático.

αα) Lo primero a que a este respecto ha de atenderse concierne a la *amplitud* con que el epos se disemina. Halla su fundamento tanto en el contenido de éste como también en la forma. Más arriba hemos visto la multiplicidad de temas que abarca un mundo épico cabalmente desarrollado, tanto en sus fuerzas, impulsos y aspiraciones internos del espíritu, como

en su situación y entorno exteriores. Ahora bien, puesto que todos estos aspectos adoptan la forma de la objetividad y de la apariencia real, cada uno de ellos se desarrolla en una figura interna y externa en sí autónoma en que el poeta épico puede demorarse describiendo o representando** y permitirles desplegarse en su exterioridad, mientras que la lírica todo lo que aprehende lo concentra en la intimidad del sentimiento o lo volatiliza en la universalidad compendiante de la reflexión. Con la objetividad está inmediatamente dada la exterioridad recíproca y la variopinta plétora de múltiples rasgos. En ningún otro género como en el epos tiene ya a este respecto lo episódico tanto derecho a emanciparse hasta la apariencia de autonomía sin cadenas. El gusto por lo que es ahí y por la forma de la realidad efectivamente real no puede sin embargo, como ya dije, llegar al punto de incluir también en el poema circunstancias y fenómenos que no estén en ninguna conexión con la acción particular o la base de ésta; sino que incluso los episodios deben evidenciarse eficientes, sea como obstáculo o como contratiempo pasajero, respecto al curso del acontecimiento. No obstante, debido a la forma de la objetividad, en el epos el nexo entre las partes singulares sólo puede ser de índole lábil. Pues en lo objetivo la mediación resulta el en-sí interno; lo que por el contrario revierte hacia fuera es la existencia independiente de los aspectos particulares. Esta falta de estrecha unión y de relación relevante entre los miembros singulares del poema épico, que según su figura originaria tiene además una época de nacimiento primitiva, deviene entonces la razón de que por una parte se preste más fácilmente que las obras líricas y dramáticas a posteriores añadidos o recortes, mientras que por otra inserta en el nuevo todo compendiante como aspectos particulares leyendas ellas mismas singulares, ya de antes configuradas hasta una cierta altura artística.

ββ) Ahora bien, si pasamos *en segundo lugar* al modo y manera en que la poesía épica puede ser autorizada a *motivar* el curso y proceso de los sucesos, el fundamento de lo que ocurre no debe extraerlo ni del humor subjetivo ni de la mera individualidad del carácter, y con ello invadir la esfera propiamente dicha de lo lírico y dramático, sino que también a este respecto debe mantenerse en la forma de la objetividad, que constituye el tipo épico fundamental. Pues por una parte ya hemos visto varias veces que para la representación** narrativa las coyunturas externas no serían de menor importancia que las determinaciones procedentes del interior del carácter. Pues en el epos carácter y necesidad de lo exterior están juntos como igualmente fuertes; y el individuo épico puede por tanto parecer que cede sin perjuicio para su individualidad poética a las coyunturas externas y ser en su actuar el resultado de las circunstancias, de modo que éstas aparezcan por tanto como lo dominante en lugar del carácter exclusivamente eficiente en el drama. En la *Odisea* primordialmente el curso de los acontecimientos está casi sin excepción motivado de este modo. Lo mismo en las aventuras de Ariosto y otras epopeyas que cantan una temática medieval. También el mandato de los dioses que determina a Eneas como fundador de Roma, así como los múltiples incidentes que demoran para mucho después la consumación serían una clase de motivación de todo punto no dramática. El mismo caso se presenta en la *Jerusalén liberada* de Tasso, donde al fin del ejército cristiano, además de la valiente resistencia de los sarracenos, de mil modos se le oponen eventos naturales. Y de tales ejemplos podrían citarse muchos casi de todas las epopeyas famosas. Pues el poeta épico tiene que elegir precisamente temáticas tales en las que este modo de representación** sea posible y necesario.

Lo mismo ocurre allá donde el resultado debe inferirse de

la decisión efectivamente real de los individuos. Pues tampoco aquí debe resaltarse y expresarse aquello que el carácter en el sentido dramático de la palabra, según su fin y la pasión individual que lo anima unilateralmente, hace a partir de las coyunturas y circunstancias para afirmar su carácter tanto frente a esto externo como también frente a otros individuos, sino que el individuo épico excluye este puro actuar según su carácter subjetivo así como la efusión de humores meramente subjetivos y sentimientos contingentes, y a la inversa por un lado se atiene a las coyunturas y a la realidad de éstas, así como por otro aquello por lo que se mueve debe ser lo en y para sí válido, universal, ético, etc. Homero da particularmente sobre esto pie a inagotables consideraciones. Las lamentaciones, p. ej., de Hécuba por la muerte de Héctor, de Aquiles por la de Patroclo, que, según el contenido, podrían ser tratadas de modo de todo punto lírico, no se apartan del tono épico y tampoco cae Homero en el estilo dramático en situaciones que se adecuarían a representación** dramática, como, p. ej., la disputa entre Agamenón y Aquiles en el consejo de príncipes, o la despedida de Héctor y Andrómaca[713]. Si tomamos, p. ej., esta última escena, pertenece a lo más bello que la poesía épica es capaz de dar. Incluso en el dueto de Amalia y Carlos en *Los bandidos*[714] de Schiller, donde el mismo tema debe tratarse de modo enteramente lírico, resuena todavía un eco épico procedente de la *Ilíada*. Pero con qué efecto épico describe Homero en el sexto libro de la *Ilíada* cómo Héctor busca en vano a Andrómaca en casa y luego la halla sola camino de las puertas Esceas, cómo ella acude a su encuentro, marcha junto a él y le dice, a él que con callada sonrisa mira a su hijito en brazos de la niñera: «Magnífico, tu coraje será tu ruina, y no te apiadas ni del tierno infante ni de mí, la infortunada que pronto será viuda de ti; pues pronto te matarán los aqueos,

acometiendo todos a una; pero mejor me sería que, una vez tú perdido, me tragara la tierra. ¡Ningún otro consuelo me queda si sucumbes al destino, sino el sufrimiento! Ya no tengo ni a mi padre ni a mi venerable madre». Y luego narra prolijamente los pormenores de la muerte de su padre y de sus siete hermanos, a quienes abatió Aquiles; del cautiverio, la liberación y el final de su madre. Sólo entonces se dirige con apremiante súplica a Héctor, quien ahora le es padre y madre, hermano y vigoroso esposo, y le implora que se quede en la torre y no haga del hijo un huérfano y de ella, la esposa, una viuda. De manera por entero semejante le responde Héctor: «Oh, mujer, también a mí me preocupa todo esto, pero demasiado temo a los troyanos si rehúyo aquí como un cobarde la batalla. Tampoco me impulsa la excitación del momento, pues suelo ser siempre valiente y luchar entre los primeros troyanos, manteniendo la excelsa gloria de mi padre y mía. Ciertamente sé sin duda que vendrá el día en que caigan la sagrada Ilion, Príamo y el pueblo del rey diestro con la lanza. Pero ni la desgracia de los troyanos, ni tampoco la de Hécuba y Príamo, ni la de mis queridos hermanos que caerán en el polvo a manos de los enemigos, me preocupan tanto como tú cuando un aqueo de broncínea loriga te lleve llorosa, privándote ese día de la libertad, y en Argos tejas en la rueca de otra o lleves con esfuerzo agua, contra tu voluntad, pero la poderosa necesidad pese sobre ti, y entonces sin duda uno diga viéndote llorosa: Ésa es la mujer de Héctor, el más valiente guerrero de los troyanos cuando se disputó Ilion. Así quizás hable cualquiera, y entonces te invadirá el dolor por carecer de un tal hombre que te defendiere de la esclavitud. ¡Pero que la tierra me cubra antes de que sepa de tu llanto y de tu rapto!». Lo que aquí dice Héctor está lleno de sentimiento, es conmovedor, pero no de modo lírico solamente o dramático, sino épicamente, pues la imagen del

sufrimiento que traza y que a él mismo le produce dolor por una parte representa** las coyunturas, lo puramente objetivo, mientras que por otra lo que le impulsa y mueve no aparece como querer personal, como decisión subjetiva, sino como una necesidad que no es por así decir sus propios fin y voluntad. De emoción análogamente *épica* son también las súplicas con que en apelaciones circunstanciadas y con razones imploran por sus vidas los vencidos a los héroes victoriosos; pues un movimiento del ánimo que sólo dimane de las coyunturas y sólo se proponga conmover por motivos de relaciones y situaciones objetivas no es dramática, aunque trágicos recientes se hayan servido una y otra vez de esta clase de efecto. Como ya otros han observado acertadamente, la escena en el campo de batalla entre el caballero inglés Montgomery y Juana en *La doncella de Orleáns* de Schiller (Acto II, escena 6), p. ej., es más épica que dramática. Al caballero le abandona todo su coraje en la hora del peligro, y sin embargo, instigado por el irritado Talbot, que castiga la cobardía con la muerte, y por la doncella que derrota hasta a los más valientes, no puede darse a la fuga. «¡Ah», exclama,

ojalá nunca hubiese cruzado el mar hasta aquí,
desgraciado de mí! Me engañó vana ambición
de buscar fama barata en la guerra de Francia,
y ahora el hado fatal me arrastra
a esta matanza sangrienta. Ojalá estuviese lejos de aquí
aún allá en las floridas orillas del Saverne
en la segura casa paterna, donde a mi madre
me dejé en la grima, y a mi delicada, dulce prometida.

Son éstas exteriorizaciones poco viriles que no hacen toda la figura del caballero idónea ni para el epos propiamente dicho ni para la tragedia, sino que la remiten más a la

comedia. Cuando Juana, al grito de:

¡De la muerte eres! Te engendró una madre británica,

se precipita sobre él, éste arroja espada y escudo e implora por su vida a los pies de ella. Las razones que luego prolijamente aduce para conmoverla: su indefensión; la riqueza del padre, que con oro lo rescatará; la afabilidad del sexo a que Juana pertenece como doncella; el amor de la dulce prometida que llorando aguarda en la patria el regreso del amado; los padres gimientes que dejó en casa, el duro destino de morir sin ser llorado en tierra extranjera; por una parte todos estos motivos se refieren a relaciones en sí mismas ya objetivas, que tienen valor y validez, por otra la tranquila exposición de los mismos es de índole épica. Del mismo modo, la coyuntura de que Juana deba escucharle la motiva el poeta exteriormente por la indefensión del suplicante, mientras que sin embargo, dramáticamente tomado, ella debería matarle en el primer momento sin tardanza, pues se presenta como implacable enemiga de todos los ingleses, y con gran retórica expresa este odio exterminador y lo justifica por estar obligada con el reino del espíritu por el juramento terriblemente vinculante,

a matar con la espada a todo viviente
que fatalmente le envíe el dios de las batallas.

Si sólo le importase que Montgomery no debe morir desarmado, éste, puesto que ella tan largamente lo ha escuchado ya, tendría en sus manos el mejor medio de permanecer con vida: sólo necesitaría no retomar las armas. Pero a su invitación a luchar con ella, también mortal, por la dulce prenda de la vida, recoge la espada y cae por su brazo. Esta *progresión* de la escena, sin las extensas explicaciones épicas, se adecuaría ya mejor al drama.

γγ) Ahora bien, *en tercer lugar*, tanto por lo que se refiere a

la amplitud externa a que obliga la intuitivización más precisa como también respecto al avance hacia el resultado final de la acción, particularmente frente a la poesía dramática, podemos en general caracterizar de tal modo la marcha poética de los acontecimientos épicos que la representación** no se demore sólo en general en la descripción de la realidad objetiva y las circunstancias internas, sino que además oponga *obstáculos* a la solución final. Con ello primordialmente se desvía por muchos lados de la ejecución del fin principal, cuya lucha consecuentemente progrediente nunca debe el poeta dramático perder de vista, y con ello se le ofrece precisamente la ocasión de presentarnos la totalidad de un mundo de circunstancias que si no no podría acceder al lenguaje. Con un tal obstáculo comienza en suma, p. ej., la *Ilíada*, por cuanto Homero cuenta al punto de la enfermedad mortal que Apolo ha hecho brotar en el campo de los griegos, ligando a ella la disputa entre Aquiles y Agamenón. Esta cólera es el segundo obstáculo. Más aún es en la *Odisea* cada aventura que Odiseo debe afrontar un retraso del retorno a la patria. Pero particularmente sirven los *episodios* para la interrupción de la progresión inmediata y son en su mayor parte de índole obstaculizante. Así, p. ej., el naufragio de Eneas, el amor por Dido, la intervención de Armida en Virgilio y en Tasso[715], así como en el epos romántico en general las muchas aventuras amorosas autónomas de los héroes singulares, que en Ariosto se acumulan y alambican en una tan variopinta multiplicidad que con ello queda por entero oculta la lucha entre los cristianos y los sarracenos. En la *Divina comedla* de Dante no aparecen ciertamente impedimentos explícitos a la progresión, pero aquí el avance épicamente lento se debe en parte en general a la descripción que se detiene en todo, en parte a las muchas pequeñas historias episódicas y coloquios con condenados singulares, etc., de los que el poeta hace un

relato más preciso.

Pero, ahora bien, es a este respecto ante todo necesario que semejantes impedimentos que se cruzan en el camino de la rápida marcha hacia la meta no se den a conocer como meros medios empleados para fines externos. Pues así como ya la circunstancia general sobre cuyo terreno se mueve el mundo épico sólo es verdaderamente poética cuando parece haberse hecho por sí misma, así debe también todo e proceso nacer tanto de las coyunturas y el destino originario como de sí mismo sin que en ello se observen las intenciones subjetivas del poeta, cuanto más precisamente la forma de la objetividad, tanto por el lado de la apariencia real como también por lo que a lo sustancial del contenido se refiere, atribuye al todo tanto como a las partes singulares la pretensión de ser ahí por sí y para sí mismos. Pero si en la cima está un mundo de dioses conductor cuya mano rige los acontecimientos, es particularmente en este caso para el poeta mismo a su vez necesaria una fe en los dioses todavía fresca, viva, pues son en su mayor parte los dioses quienes provocan semejantes impedimentos, de modo por tanto que cuando estas potencias son manejadas sólo como máquinas sin vida, también lo que de ellas proviene debe rebajarse a mero artificio deliberado del poeta.

γ) Ahora bien, después de habernos ocupado brevemente de la totalidad de los temas que el epos puede desarrollar mediante el entrelazamiento de un acontecimiento particular con una circunstancia general del mundo de una nación, y haber pasado luego al modo de desarrollo en el curso de los sucesos, no surge *en tercer lugar* más que la cuestión de la *unidad* y el *redondeamiento* de la obra épica.

αα) Es este un punto que, como ya antes indiqué, es ahora tanto más importante cuanto que recientemente se ha

querido dar pie a la idea de que se pueda dar fin o seguir cantando un epos a placer, como uno quiera. Aunque este parecer haya sido profesado por hombres plenos de espíritu e instruidos, como, p. ej., F. A. Wolf[716], no por ello resulta menos grosero y bárbaro, pues de hecho no significa nada más que negarles a los más bellos poemas épicos el carácter propiamente dicho de obras de arte. Pues sólo por el hecho de que describe un mundo totalmente cerrado en sí y sólo así autónomo, un epos es en general una obra de arte libre, a diferencia de la realidad efectiva por una parte dispersa, por otra que pasa por una sucesión sin fin de dependencias[717], causas, efectos y consecuencias. Puede por supuesto concederse hasta que para el epos propiamente dicho, originario, no sea lo principal el enjuiciamiento puramente estético del plan y de la organización de las partes de la posición y de la abundancia de los episodios, de la índole de las comparaciones etc. pues aquí más que en la lírica posterior y en el desarrollo dramático rico en arte deben reivindicarse como los aspectos prevalecientes la concepción del mundo, la creencia en los dioses, en general lo pleno de contenido de tales biblias populares. Pero no obstante esto, tampoco los libros nacionales fundamentales como el *Ramayama* la *Ilíada* y la *Odisea*, e incluso la *Canción de los Nibelungos*, deben perder por ello lo único que por lo que a belleza y a arte respecta puede darles la dignidad y la libertad de obras de arte, a saber, que nos lleven a la intuición un todo de acción redondeado. No es por consiguiente sino esencial hacer por descubrir la índole conforme a concepto de esta conclusividad.

ββ) Tomada tan por entero en general, «unidad» es también para la tragedia una palabra devenida trivial que puede inducir a muchos usos impropios. Pues cada acontecimiento procede al infinito en sus antecedentes y

consecuencias, y tanto hacia el pasado como hacia el futuro se prolonga de modo por entero tan incalculable en una cadena de coyunturas y actos particulares, que no puede determinarse todo lo que de circunstancias y otras singularidades debe intervenir en él y considerarse como conectado con él. Si se atiende sólo a esta *sucesión*, entonces un epos siempre puede seguirse cantando hacia atrás y hacia adelante, y da además la ocasión constantemente abierta a interpolar. Pero tal sucesión constituye precisamente lo prosaico. Para citar un ejemplo, entre los griegos los poetas cíclicos cantaron todo el ciclo de la guerra de Troya, y continuaron por tanto allá donde Homero se detiene y volvieron a empezar desde el huevo de Leda; pero precisamente por eso devinieron ya, frente a los poemas homéricos, prosaicos. Como ya más arriba indiqué, tampoco puede un individuo ofrecer como tal el único centro, pues de éste pueden derivar los más diversos acaecimientos y en él converger sin que estén en ninguna conexión entre sí como acontecimientos. Tenemos por consiguiente que buscar otra clase de unidad. Debemos a este respecto establecer brevemente la diferencia entre un mero *suceso* y una acción determinada que, narrada épicamente, asume la forma de *acontecimiento*. Un mero *suceso* ha ya de llamarse al aspecto externo y la realidad de cada acto humano, sin que ello implique necesariamente la consecución de un fin particular, en general a toda alteración externa en la figura y la apariencia de lo que es ahí. Si el rayo fulmina a un hombre, eso es un mero suceso, un incidente externo; pero la conquista de una ciudad enemiga implica más, a saber, el cumplimiento de un fin deliberado. Un tal fin en sí mismo determinado, como la liberación de Tierra Santa del yugo de los sarracenos y paganos, o mejor aún la satisfacción de un impulso particular, como, p. ej., la cólera de Aquiles, debe

conformar en figura de acontecimiento épico la unidad cohesionante de la epopeya, en la medida en que el poeta sólo narra lo que es el efecto propio de este fin autoconsciente o del impulso determinado y se redondea por tanto con éste en una unidad en sí cerrada. Pero sólo el hombre puede actuar e imponerse, de modo que por este lado a la cabecera está el *individuo* absorbido por el fin y el impulso. Ahora bien, si además la acción y la satisfacción de todo el carácter heroico del que dimanan fin e impulso surgen sólo en situaciones y ocasiones enteramente determinadas que se disgregan en una amplia conexión hacia atrás, y la ejecución del fin tiene a su vez hacia adelante diversas consecuencias, de ahí resultan en efecto para la acción determinada por una parte múltiples presupuestos y por otra muchas secuelas, pero que no están en más directa conexión poética con la determinidad precisamente de este fin representado**. En este sentido, la cólera de Aquiles, p. ej., tiene tan poca relación con el rapto de Helena o con el juicio de París, aunque lo uno precediera a lo otro en cuanto presupuesto, como con la conquista efectivamente real de Troya. Por consiguiente, si se afirma que la *Ilíada* no tiene ni un inicio necesario ni la conclusión apropiada, esto no implica sino la falta de comprensión determinada de que lo que en la *Ilíada* debe cantarse y por tanto suministrar el punto de unidad es la cólera de Aquiles. Si en cambio se mantiene firmemente la atención en la figura de Aquiles y se la considera en su cólera excitada por Agamenón como la cohesión del todo, no pueden inventarse inició y final más bellos. Pues, como ya dije, la ocasión inmediata de esta cólera constituye el comienzo, mientras que las consecuencias del mismo están contenidas en el curso ulterior. Frente a esto se ha tratado ciertamente de hacer valer la opinión de que entonces los últimos cantos son inútiles y muy bien podrían eliminarse Pero este enfoque se evidencia

como de todo punto insostenible frente al poema, pues así como la permanencia en los barcos y la abstención de la lucha no es en Aquiles mismo más que una consecuencia de su indignada cólera y a esta inactividad se asocia la prontamente lograda ventaja de los troyanos sobre el ejército de los griegos lo mismo que la lucha y muerte de Patroclo, así también están estrechamente ligados con este malogro de su valeroso amigo el llanto y la venganza del noble Aquiles y su victoria sobre Héctor. Pero si se piensa que con la muerte todo está terminado y ahora puede cada cual irse por su lado, esto no testimonia más que una tosquedad de la representación*. Con la muerte sólo se acaba la *naturaleza*, no el hombre, ni la *costumbre y la eticidad*[718], que exigen los honores de los funerales para los héroes caídos. A todo lo anterior se añaden los juegos ante la tumba de Patroclo, los estremecedores ruegos de Príamo, la reconciliación de Aquiles, quien le devuelve al padre el cadáver del hijo para que tampoco a éste le falten los honores de los muertos satisfaciendo la más bella conclusión.'

γγ) Pero, ahora bien, puesto que de una determinada acción individual procedente de fines conscientes o de impulsos heroicos queremos hacer del modo indicado aquello en que el todo ético debe hallar los puntos de sostén para su conexión y su redondeamiento, puede parecer que con ello acercamos demasiado la unidad *épica* a la *dramática*. Pues también en el *drama* el centro lo constituyen *una* acción particular originada en un fin y un carácter autoconscientes, y el conflicto de la misma. Por tanto, para m siquiera aparentemente confundir ambos géneros poéticos, el épico y el dramático, explícitamente quiero remitir una vez más de nuevo a lo que ya antes dije sobre la diferencia entre acción y acontecimiento. Además, el interés épico no se limita sólo a aquellos caracteres, fines y situaciones que están

fundamentados en la acción particular como tal cuyo curso narra el epos, sino que esta acción sólo encuentra la ocasión ulterior para su colisión y solución así como todo su precedente, dentro de un conjunto nacional y su totalidad sustancial, la cual también tiene por su parte pleno derecho a que en la representación** se introduzca una multiplicidad de caracteres, circunstancias y sucesos. En este respecto el redondeamiento y la configuración del epos no residen sólo en el contenido particular de la acción *determinada*, sino asimismo en la *totalidad* de la *concepción del mundo*, la descripción de cuya realidad efectiva objetiva emprende; y en efecto la unidad épica sólo está completa cuando por un lado la acción particular está para sí cerrada, pero por otro en su curso también el mundo en sí total en todo cuyo círculo se mueve es llevado a intuición con plena totalidad y ambas esferas principales permanecen sin embargo en mediación viva e imperturbada unidad.

Éstas son las determinaciones más esenciales que brevemente pueden establecerse por lo que al epos propiamente dicho respecta. Pero, ahora bien, la misma forma de la objetividad se ha aplicado a otros objetos cuyo contenido no porta en sí el verdadero significado de auténtica objetividad. Con semejantes géneros secundarios puede ponerse en apuro al teórico cuando de él se requiere que haga subdivisiones a las que todos los poemas —y poema es también todo lo que puede contarse entre estos géneros mixtos— se adecúen sin diferencia. Pero en una verdadera subdivisión sólo puede tener cabida lo que es conforme a una determinación conceptual; lo que por el contrario se evidencia imperfecto en contenido o en forma, o en ambos al mismo tiempo, mal se puede someter al concepto, esto es, a la determinación de cómo la cosa debe ser y en verdad es efectivamente, pues precisamente no es como debe ser. En

cuanto a semejantes ramas laterales subordinadas, como conclusión sólo quiero por tanto añadir todavía a guisa de apéndice lo poco que sigue.

Forma de esto parte ante todo el *idilio* en el sentido moderno de la palabra, en el que prescinde de todos los más profundos intereses universales de la vida espiritual y ética, y representa** al hombre en su inocencia. Pero vivir inocentemente aquí sólo significa: no saber de nada más que de comer y beber, y ciertamente de muy simples comidas y bebidas, por ejemplo, de leche de cabra, de leche de oveja y, todo lo más, en caso de apuro, de leche de vaca, de legumbres, raíces, bellotas, fruta, queso de leche —el pan creo que ya no es exactamente idílico—, pero la carne debe estar ya de antes permitida, pues los idílicos pastores y pastoras no habrán querido sacrificar todo su rebaño a los dioses. Ahora bien, su ocupación consiste en guardar todo el santo día su querido rebaño con el fiel perro, preocuparse de la comida y de la bebida, y junto a esto cultivar y fomentar con tanto sentimentalismo como sea posible sentimientos tales que no perturben este estado de calma y satisfacción, esto es, ser a su modo piadosos y benignos, tocar la zampoña, la dulzaina, etc., o cantar algo, y primordialmente amarse entre sí con la mayor ternura e inocencia. Los griegos en cambio tenían en sus representaciones** plásticas un mundo más divertido: el cortejo de Baco, sátiros, faunos, que, anodinamente en torno a un dios, tratan de elevar la naturaleza animal a alegría humana con una vitalidad y verdad por entero diferentes de aquella pretenciosa inocencia, piedad y vacuidad. El mismo núcleo de concepción viva en frescos modelos de circunstancias nacionales puede también reconocerse todavía en los bucólicos griegos, en Teócrito, p. ej., sea que se demore en situaciones efectivamente reales de la vida de los pescadores y de los pastores o que transfiera el modo de

expresión de este o análogo círculo a otros objetos, y semejantes cuadros de vida los describa épicamente o los trate de forma lírica o exteriormente dramática. Más frío es ya Virgilio en sus *Églogas*, pero del modo más fastidioso *Gessner*, de modo que hoy día sin duda ya no lo lee nadie y no puede sino asombrar que en un tiempo los franceses encontrarán en él tanto gusto que pudieran tenerlo por el máximo poeta alemán. Pero pueden sin duda haber contribuido lo suyo a esta preferencia por una parte la sensiblería de aquéllos, que huía del barullo y las complicaciones de la vida, y aspiraba sin embargo a cualquier emoción, por otra parte el perfecto vaciamiento de todos los intereses verdaderos, de modo que no entraran las demás perturbadoras relaciones de nuestra cultura.

Por otro lado, entre estos géneros híbridos pueden contarse los poemas a medias descriptivos, a medias líricos, tal como eran apreciados entre los ingleses y que toman principalmente por objeto la naturaleza, las estaciones del año, etc. Forman también parte de este campo los múltiples *poemas didácticos*, compendios de física, astronomía, medicina, ajedrez, pesca, caza, del arte de amar, con contenido prosaico de engaste poéticamente adornado, tal como ya en la poesía griega posterior y luego entre los romanos y en los últimos tiempos primordialmente entre los franceses han sido compuestos de modo muy rico en arte. Pese al tono épico general, pueden igualmente ser atraídos con facilidad a un tratamiento lírico.

Más poéticas por supuesto pero sin diferencia específica establecida son los *romances* y las *baladas*, productos de la Edad Media y de la época moderna, según el contenido en parte épicos, según el tratamiento en cambio más bien líricos, de modo que pueden asignarse tan pronto a un género como al otro.

Cosa enteramente distinta ocurre en cambio con la *novela*, la moderna epopeya *burguesa*. Reaparecen aquí por completo por una parte la riqueza y la multilateralidad de los intereses, circunstancias, caracteres, relaciones vitales, el vasto trasfondo de un mundo total, así como la representación** épica de acontecimientos. Lo que sin embargo falta es la circunstancia del mundo *originariamente* poética de la que surge el epos propiamente dicho. La novela en sentido moderno presupone una realidad efectiva ya ordenada en *prosa*, sobre cuyo terreno le reintegra en su ámbito —tanto respecto a la vitalidad de los sucesos como por lo que a los individuos y al destino de los mismos se refiere— a la poesía, en la medida en que este presupuesto es posible, su derecho perdido. Una de las más corrientes y para la novela más adecuadas colisiones es por tanto el conflicto entre la poesía del corazón y la prosa opuesta de las relaciones, así como del azar de circunstancias externas, un dilema que se resuelve trágica o cómicamente, o bien encuentra un arreglo en el hecho de que por una parte los caracteres primero contestatarios hacia el ordenamiento habitual del mundo aprenden a reconocer en éste lo auténtico y sustancial, se concilian con sus relaciones y entran eficientemente en ellas, pero por otra eliminan de lo que operan y llevan a cabo la figura prosaica, y con ello sustituyen la prosa previa por una realidad efectiva afín y aliada a la belleza y el arte. Por lo que a la representación** respecta, también la novela propiamente dicha exige, como el epos, la totalidad de una concepción del mundo y de la vida cuya temática y contenido multilaterales accedan a manifestación dentro del acontecimiento individual que ofrece el centro del todo. Sin embargo, por lo que a lo más preciso de la concepción y de la ejecución concierne, al poeta debe dejársele aquí un margen tanto mayor cuanto menos pueda evitar introducir en sus

descripciones la prosa de la vida efectivamente real, sin quedarse por ello él mismo en lo prosaico y cotidiano.

3. La historia del desarrollo de la poesía épica

Si volvemos a echar un vistazo sobre el modo y manera en que hemos considerado las demás artes, hemos concebido las diversas fases del espíritu artístico *constructor* de suyo en su desarrollo histórico de la arquitectura simbólica, clásica y romántica. Para la *escultura* en cambio establecimos la escultura griega sin más coincidente con el concepto de este arte *clásico* como el centro propiamente dicho a partir del cual desarrollamos las determinaciones particulares, de modo que no tuvimos necesidad de darle a la consideración histórica más específica más que una extensión reducida. El mismo caso se producía respecto a su carácter artístico *romántico* en la *pintura*, la cual sin embargo, según el concepto de su contenido y de su forma de representación**, se desplegaba en un desarrollo en igual medida importante de diferentes pueblos y escuelas, de modo que aquí se hicieron necesarias observaciones históricas más ricas en contenido. La misma exigencia habría podido hacerse luego valer también en el caso de la *música*; sin embargo, puesto que para la historia de este arte carecía tanto de trabajos ajenos utilizables como de una más precisa familiaridad propia, no me quedaba nada más que insertar ocasionalmente indicaciones históricas singulares. Ahora bien, por lo que a nuestro objeto presente, la poesía épica, se refiere, ocurre más o menos como con la escultura. El modo de representación** de este arte se ramifica ciertamente en demasiados géneros y subgéneros, y se extiende a muchas épocas y a muchos pueblos; lo hemos sin embargo llegado a conocer como el

epos propiamente dicho en su figura plena y encontrado entre los griegos la más conforme al arte realidad efectiva de este género. Pues el epos tiene en general la máxima afinidad interna con la plástica de la escultura y su objetividad, en el sentido tanto del contenido sustancial como también de la representación** en forma de fenómeno real, de modo que no debemos considerar como contingente el hecho de que también la poesía épica, como la escultura, surgiera entre los griegos precisamente con esta originaria perfección sin par. Pero, ahora bien, más acá y más allá de este punto culminante hay todavía fases de desarrollo que no son de índole subordinada y menor, sino necesarias para el epos, pues el círculo de la poesía incluye en sí todas las naciones y el epos lleva a intuición precisamente el núcleo sustancial del contenido popular, de modo que aquí el desarrollo histórico-mundial deviene de mayor importancia que en la escultura.

Para el conjunto de la poesía épica y más precisamente de la epopeya, podemos por tanto distinguir esencialmente las tres fases principales que en general constituyen el curso del desarrollo del arte, a saber:

en primer lugar, el epos oriental, que tiene como su centro el tipo simbólico;

en segundo lugar, el epos clásico de los griegos y su imitación entre los romanos;

en tercer lugar finalmente, el despliegue rico en contenido y multilateral de la poesía épico-romántica en el seno de los pueblos cristianos, que aparecen sin embargo primero en su paganismo germánico, mientras que por otro lado, fuera de los poemas caballerescos medievales propiamente dichos, en otra esfera la antigüedad es de nuevo utilizada ora como medio general de formación para la depuración del gusto y de la representación**, ora más directamente como modelo,

hasta que por último la novela sustituye al epos propiamente dicho.

Ahora bien, si pasamos a la mención de las obras de arte épicas singulares, aquí sin embargo sólo puedo poner de relieve lo más importante y en general querer darle a todo este examen sólo el espacio y el valor de una panorámica fugazmente bosquejante.

a) El epos oriental

Como ya vimos, entre los orientales por una parte la poesía es en general más originaria, pues permanece todavía más próxima al modo sustancial de concepción y de absorción de la consciencia singular en el todo *uno*, de modo que por otra parte, respecto a los géneros particulares de la poesía, el sujeto no puede ir acercándose hasta la autonomía del carácter individual, de los fines y colisiones, que es de todo punto exigible para el desarrollo auténtico de la poesía dramática. Lo más esencial con que aquí por tanto topamos se limita, aparte de una lírica amable, vaporosa y delicada o que se eleva al inefable Dios *uno*, a poemas que deben incluirse en el género *épico*. No obstante, epopeyas propiamente dichas sólo hallamos entre los hindúes y los persas, pero entre éstos también de proporciones colosales.

α) Los *chinos* en cambio no poseen ningún epos nacional. Pues el prosaico rasgo fundamental de su concepción, que incluso a los más primitivos inicios de la historia da la ramplona forma de una realidad efectiva histórica prosaicamente regulada, así como las representaciones* religiosas inaccesibles a una configuración artística propiamente dicha, se ponen de suyo en el camino de este supremo género épico como obstáculo infranqueable. Pero lo

que como compensación encontramos ricamente desarrollado son pequeñas narraciones posteriores y novelas vastamente urdidas que deben llevarnos al asombro por la clara intuitividad de todas las situaciones y la precisa exposición de relaciones privadas y públicas, por la multiplicidad, la finura, hasta con frecuencia por la encantadora delicadeza particularmente de los caracteres femeninos, así como por todo el arte de estas obras en sí redondas.

β) En las epopeyas *hindúes* se nos abre un mundo completamente opuesto. Ya la más primitivas concepciones religiosas —a juzgar por lo poco que hasta ahora se conoce de los Vedas— contenían un fecundo germen para una mitología épicamente representable**, la cual, ramificada con gestas heroicas humanas, ya muchos siglos antes de Cristo —pues las indicaciones cronológicas son todavía muy fluctuantes—, se desarrolló en epopeyas efectivamente reales que están sin embargo a medias todavía en la perspectiva puramente religiosa y sólo a medias en la de la poesía y el arte libres. Particularmente los dos más famosos de estos poemas el *Ramayana* y el *Mahabharata*, nos presentan la concepción hindú del mundo con todo el esplendor y fastuosidad, confusión, fantástica ficción y delicuescencia, e igualmente a la inversa con las lujuriosas delicias y los refinados rasgos individuales del sentimiento y del ánimo de estas vegetales naturalezas espirituales. Legendarias gestas humanas se dilatan hasta acciones de dioses encarnados, cuyo obrar fluctúa indeterminadamente entre la naturaleza divina y la humana y extiende hasta lo desmesurado la limitación individual de las figuras y las gestas; las bases sustanciales del todo son de tal índole que la concepción occidental del mundo, si no se decide a renunciar a las exigencias superiores de la libertad y la eticidad, no puede ni encontrarse a gusto m

simpatizar con ello; la unidad de las partes particulares es de gran labilidad, y los más ampulosos episodios, con historias de dioses, relatos de penitencias ascéticas y del poder con ello alcanzado, prolijas explicaciones sobre doctrinas y sistemas filosóficos, así como con otro multilateral contenido, desbordan hasta tal punto la conexión del todo, que aquí y allá deben abordarse como añadido posterior; pero el espíritu al que le surgen estos grandiosos poemas testimonia siempre una fantasía que no sólo es anterior al desarrollo prosaico, sino en general por completo inaccesible al entendimiento de prosaico discernimiento, y que pudo configurar con poesía originaria las orientaciones fundamentales de la consciencia hindú como un compendió en sí total del mundo. Los epos posteriores, que en sentido más estricto de la palabra se llaman *Puranas*[719], esto es, poemas de tiempo remoto, parecen por el contrario más bien enhebrar, del mismo modo que volvemos a encontrar en los poetas cíclicos post-homéricos, todo lo que forma parte del círculo mítico de un determinado dios más prosaica y áridamente, y descender del nacimiento del mundo y de los dioses, dando un amplio rodeo, hasta la genealogía de héroes y príncipes humanos. Por último, por una parte el núcleo épico de los antiguos mitos acaba por volatilizarse en la exhalación y la delicadeza artística de la forma y la dicción poéticas externas, mientras que por otra la fantasía que se desahoga soñadoramente en prodigios deviene una sabiduría fabulista que recibe como tarea más primordial la enseñanza de moral y de prudencia para la vida.

γ) En un *tercer* círculo de la poesía oriental-épica podemos agrupar a los *hebreos*, los *árabes* y los *persas*.

αα) La sublimidad de la fantasía judía tiene ciertamente en su representación* de la creación, en las historias de los

patriarcas, la migración a través del desierto, la conquista de Canaán y en el ulterior curso de acontecimientos nacionales, dada la marcada intuitividad y la concepción naturalista, muchos elementos de poesía épica originaria, pero tanto prevalece aquí el interés *religioso* que, en vez de a epopeyas propiamente dichas, se lleva por una parte sólo a leyendas e historias religioso-poéticas, por otra sólo a narraciones didáctico-religiosas.

ββ) Pero de suyo son los *árabes* de naturaleza poética y desde pronto poetas efectivamente reales. Ya los cantos de héroes líricamente narrativos, los Mu'allaqat [720], que en parte pertenecen al último siglo anterior al Profeta, describen, tan pronto con audacia manante sin ilación y jactanciosa fogosidad, como con calma rebinante y dulce ternura, las circunstancias originarias de los árabes todavía paganos —el honor de la raza, el ardor de la venganza, la hospitalidad, el amor, el placer por las aventuras, la benevolencia, la tristeza, la melancolía— con fuerza no disminuida y con rasgos que pueden recordar el carácter romántico de la caballería española. Esto es primeramente en Oriente una poesía efectivamente real, sin fantaseos ni prosa, sin mitología, sin dioses, demonios, genios, hadas y la demás esencia oriental, sino con figuras sólidas, autónomas, y, aunque rara, extravagante y que juega con imágenes y comparaciones, sin embargo humanamente real y firmemente cerrada en sí. La intuición de un mundo heroico análogo nos da también luego los poemas posteriormente recopilados de los *Hamasa*, así como del todavía inédito *Diván de los Hudsailitas*[721]. Tras las vastísimas conquistas exitosas de los árabes mahometanos, este carácter originario va sin embargo borrándose poco a poco y en el curso de los siglos da lugar en el ámbito de la poesía épica por una parte a fábulas ricas en enseñanzas y a serenas máximas de sabiduría, por otra a esos relatos

fabulosos que encontramos en las *Mil y una noches*, o a aquellas aventuras de las que Rückert nos ha procurado una visión sumamente digna de agradecimiento mediante su traducción de los *Mákamat* del Hariri [722], que juegan ingeniosas y artificiosamente lo mismo con las asonancias y las rimas que con el sentido y el significado.

γγ) El florecimiento de la poesía *persa* coincide a la inversa con la época de su lengua y nacionalidad ya transformadas por el mahometismo en una nueva cultura. Pero ya al comienzo de esta bellísima época de florecimiento topamos aquí con un poema épico que, al menos según la temática, remite al más lejano pasado de las antiguas leyendas y mitos persas, y conduce su narración a través de la edad heroica hasta los últimos días de los Sasánidas. Esta obra de largo aliento es el *Shanamah* de *Firdusi*, el hijo del jardinero [723] de Tus, extraída del *Bastanamah*. Sin embargo, tampoco podemos llamar a este poema una epopeya propiamente dicha, pues no hace el centro de ninguna acción individualmente circunscrita. En el cambio de los siglos le falta una vestidura fija respecto a tiempo y lugar, y particularmente las más antiguas figuras míticas y confusas tradiciones sombrías flotan en un mundo fantástico ante cuya representación** indeterminada con frecuencia no sabemos si tenemos que habérnoslas con personas o con razas enteras, mientras que luego vuelven a aparecer por otra parte figuras históricas efectivamente reales. Como musulmán el poeta era sin duda más libre en el manejo de su material, pero precisamente en esta libertad le falta la firmeza de las conformaciones individuales que caracteriza los cantos heroicos originarios de los árabes, y a mucha distancia del mundo legendario ha ya mucho hundido carece al mismo tiempo de aquel fresco soplo de vitalidad inmediata que le es de todo punto necesario al epos nacional. En la ulterior

prosecución el arte épico de los persas por una parte se extiende a las *epopeyas amorosas* de gran molicie y mucha dulzura, a través de las cuales se ha hecho primordialmente famoso *Nisami*[724], por otra toma en su rica experiencia vital un giro hacia lo *didáctico*, en lo que fue maestro el muy viajado *Saadi*[725], y finalmente profundiza en aquella mística panteísta que en historias y narraciones legendarias, etc., enseña y recomienda *Jalal-ed-Din Rumi*.

Con estas breves indicaciones debo aquí contentarme.

b) El epos clásico de los griegos y romanos

Ahora bien, *en segundo lugar*, la poesía de los *griegos* y *romanos* nos introduce por vez primera en el mundo artístico verdaderamente épico.

α) A tales epopeyas pertenecen sobre todo aquellas que ya más arriba coloqué a la cabeza, las *homéricas*.

αα) Cada uno de estos poemas —dígase lo que se quiera— es en sí tan perfecto, un todo tan determinado, de tan fino sentido, que precisamente la opinión de que los hayan cantado y compuesto rapsodas singulares para mí no dispensa a estas obras la justa alabanza de que en todo su tono de representación** son por completo nacionales y fácticas e incluso en sus partes singulares tan redondeadas que cada una de ellas puede aparecer para sí como un todo. Si en Oriente lo sustancial y universal de la concepción todavía engulle[726] simbólica o didácticamente la individualidad de los caracteres y de sus fines y acontecimientos, y por tanto deja también más indeterminadas y lábiles la articulación y la unidad del todo, encontramos el mundo de estos poemas por vez primera en la bella fluctuación entre las universales bases vitales de la eticidad en la familia, el Estado y la fe religiosa, y

la particularidad individual del carácter, en el hermoso equilibrio entre espíritu y naturaleza, acción teleológica y suceso externo, base nacional de las empresas e intenciones y gestas singulares; y aunque los héroes individuales parecen predominar en su libre movimiento vivo, éste está a su vez tan moderado por la determinidad de los fines y la seriedad del destino, que toda la representación** debe también valer para nosotros como lo supremo que en el ámbito del epos podemos gozar y amar. Pues incluso a los dioses que se oponen a estos nobles, valientes, justos héroes originariamente humanos, o los secundan, debemos reconocerlos según su significado y estar satisfechos con la figura de su apariencia por la plena ingenuidad del arte que igualmente sonríe serenamente a su vez ante sus propias conformaciones humanas de dioses.

ββ) Los subsiguientes poetas *cíclicos* sin embargo se apartan cada vez más de esta representación** auténticamente épica, pues por una parte más bien diseminan la totalidad de la concepción nacional del mundo en sus esferas y orientaciones particulares, y por otra, en vez de la unidad poética y de la conclusión de una acción individual, se atienen más bien sólo a la integridad de los sucesos desde el principio hasta el final o a la unidad de la persona, y aproximan con tendencia ella misma ya histórica la poesía épica a la historiografía de los logógrafos.

γγ) Finalmente, la tardía poesía épica tras la época de Alejandro ora se vuelve al más restringido ámbito bucólico, ora no lleva más que a epopeyas más eruditas y artificiosas que auténticamente poéticas, así como a poemas didácticos que, como toda esta esfera, carecen en grado creciente de las originarias frescura y animación espontáneas.

β) Ahora bien, *en segundo lugar*, este rasgo característico

con que termina el epos griego es de suyo dominante entre los *romanos*. En vano buscamos aquí por tanto una biblia épica como los poemas homéricos, por más que muy recientemente se haya intentado también disolver la historia romana más antigua en epopeyas nacionales[727]. En cambio, pronto se hacen ya valer junto al epos artístico propiamente dicho, como cuyo más bello producto queda la *Eneida*, el epos histórico y el poema didáctico como demostración de que a los romanos les incumbía principalmente el desarrollo a medias ya prosaico de la poesía, tal pues como también llegó entre ellos a la perfección como género autóctono particularmente la sátira.

c) El epos romántico

Así pues, sólo a través de la concepción del mundo y la fe religiosa, las gestas y los destinos de nuevas etnias, pudieron penetrar en la poesía épica un aliento y un espíritu nuevos. Éste es el caso de modo tanto más rico entre los *germanos*, en su originariedad pagana como también tras su transformación por el cristianismo, así como entre las naciones *románicas*, cuanto más amplia deviene la ramificación de estos grupos de pueblos y cuanto más numerosas son las series de etapas en que se despliega el principio de la concepción del mundo y la realidad efectiva cristianas. Pero precisamente estas múltiples difusión e imbricación oponen grandes dificultades a una breve panorámica. Sólo quiero por tanto mencionar aquí las principales orientaciones según los siguientes puntos de vista.

α) En el *primer* grupo podemos incluir todos los residuos poéticos que todavía desde los días precristianos de las nuevas etnias se han conservado en su mayor parte por tradición oral

y por tanto no incólumes.

Han de contarse aquí primordialmente los poemas que suelen atribuirse a *Ossian*. Aunque célebres críticos ingleses, como, p. ej., Johnson[728] y Shaw[729] hayan estado lo bastante ciegos como para hacerlos pasar por artificio del propio Macpherson, es sin embargo de todo punto imposible que cualquiera de los poetas actuales pueda crear por sí mismo semejantes antiguas circunstancias populares y acontecimientos, de modo que aquí hay a la base poesías necesariamente originarias, aunque en todo su tono y el modo de representación* y de sentimiento que en ellas se expresa, en el transcurso de tantos siglos mucho haya mutado en lo moderno. Pues su antigüedad no está ciertamente constatada, pero muy bien pueden haber sin embargo permanecido vivas durante mil o mil quinientos años en la boca del pueblo. En todo su pergeño parecen predominantemente líricas: es Ossian, el viejo bardo y héroe ciego, quien hace surgir ante sí en nostálgico recuerdo los días de esplendor; pero aunque sus cantos nacen de la aflicción y la tristeza, igualmente según el contenido no dejan a su vez de ser épicos, pues precisamente estos lamentos giran en torno a lo que ha sido, y describen este mundo recientemente desaparecido, sus héroes, aventuras amorosas, gestas, expediciones marítimas y terrestres, amor, fortuna guerrera, destino y ocaso, de modo tan épico-fáctico como cuando en Homero los héroes, Aquiles, Odiseo o Diomedes, hablaban de sus gestas, vicisitudes y destinos. Pero el desarrollo espiritual del sentimiento y de toda la realidad efectiva nacional, aunque corazón y alma desempeñen un papel más profundo, no es todavía ni mucho menos tan maduro como en Homero; faltan particularmente la sólida plástica de las figuras y la claridad meridiana de la intuitivización. Pues, según el escenario, estamos ya confinados en un neblinoso país

nórdico, tormentoso, de cielo cubierto y negras nubes sobre las que los espíritus cabalgan o se visten con figuras de nubes y se aparecen a los héroes en solitario páramo. Además, apenas recientemente se han descubierto todavía otros cantos de bardos en gaélico antiguo que no aluden a Escocia e Irlanda, sino al Wallis[730], en Inglaterra, donde el canto de los bardos se impuso con ininterrumpida continuidad y mucho fue tempranamente consignado ya por escrito. En estos poemas se habla entre otras cosas de emigraciones a América; también de César se hace en ellos mención, pero a su expedición se le supone como motivo el amor por la hija de un rey que, tras verla él en las Galias, había regresado a Inglaterra. Como forma notable sólo quiero citar las tríadas, una construcción propia que siempre reúne en tres miembros tres acontecimientos semejantes, aunque de época diferente.

Más célebres que estos poemas son finalmente por una parte los cantos heroicos de las antiguas *Eddas*, por otra los mitos en que por vez primera nos encontramos en este ámbito, junto a la narración de destinos humanos, con múltiples historias del nacimiento, las gestas y el ocaso de los dioses. Pero ningún gusto he podido sacar de las hueras eclosiones de las bases natural-simbólicas que acceden a su vez a representación** con figura y fisonomía particular-humanas, de Tor con su martillo, del lobo Fenris, del terrible Metsaufen, en general del salvajismo y la oscura confusión de esta mitología. Ciertamente toda esta esencia nórdica nos está según la nacionalidad más cerca que, p. ej., la poesía de los persas y del mahometismo en general, pero querérsela imponer a nuestra cultura actual como algo que todavía ahora pueda aspirar a nuestra más profunda simpatía autóctona y deba ser para nosotros algo nacional, esta tentativa diversamente reiterada significa tanto sobreestimar por completo el valor de esas representaciones* en parte

desfiguradas y bárbaras, como desconocer por completo el sentido y el espíritu de nuestro propio presente.

β) Ahora bien, si, *en segundo lugar*, echamos un vistazo a la poesía épica de la Edad Media *cristiana*, tenemos ante todo que atender primordialmente a aquellas obras que, sin influjo directo ni decisivo de la literatura y la cultura antiguas, surgieron del fresco espíritu de la Edad Media y del catolicismo consolidado. A este respecto encontramos que el contenido y la ocasión para poemas épicos los ofrecen los elementos más múltiples.

αα) Lo *primero* de que quiero brevemente tratar son esas temáticas según el contenido auténticamente épicas, que comprenden en sí intereses, gestas y caracteres medievales todavía completamente *nacionales*. Ha ante todo de nombrarse aquí al *Cid*. El valor que esta flor del heroísmo nacional medieval tuvo para los españoles lo han mostrado épicamente éstos en el *Poema del Cid* y luego, con arrebatadora excelencia, en una serie de romances narrativos que en Alemania ha dado a conocer Herder[731]. Es un collar de perlas, cada cuatro singular sólidamente redondeado en sí, y sin embargo todos tan concordantes entre sí que se ensartan en un todo; por entero en el sentido y el espíritu de la caballería, pero al mismo tiempo nacionalmente españoles; ricos en contenido y llenos de multilaterales intereses por lo que se refiere al amor, al matrimonio, al orgullo familiar, al honor y a la soberanía de los reyes en la lucha de los cristianos contra los moros. Todo esto es tan épico, tan plástico, que sólo se nos presenta la cosa en su excelso contenido puro y sin embargo con una riqueza de las más nobles escenas humanas en un despliegue de las más espléndidas gestas y al mismo tiempo con una tan bella, encantadora corona, que nosotros los modernos podemos ponerlo junto a lo más bello de la

antigüedad.

Tan poco como con la *Ilíada y* la *Odisea* puede la *Canción de los Nibelungos* parangonarse con este mundo de romances, aunque disperso, sin embargo épico según el tipo fundamental. Pues aunque a esta obra digna de encomio, auténticamente germánica, alemana, no le falta un sustancial contenido nacional respecto a la familia, al amor conyugal, al vasallaje, a la fidelidad en el servicio, al heroísmo, ni enjundia interna, sin embargo toda la colisión, no obstante toda la amplitud épica, es de índole más dramático-trágica que cabalmente épica, y la representación** por una parte no destaca, a pesar de su detallismo, por riqueza individual ni por intuitividad verdaderamente viva, por otra se pierde con frecuencia en lo tosco, salvaje y cruel, mientras que los caracteres, si bien aparecen recios y en su actuar inexorables, parecen sin embargo en su abstracta brusquedad más semejantes a burdas imágenes de madera de lo que son comparables a la individualidad humanamente elaborada, llena de espíritu, de los héroes y mujeres homéricos.

ββ) Un segundo elemento capital lo forman los poemas *religiosos* medievales, que toman por contenido la historia de Cristo, de María, los apóstoles, los santos y los mártires, el Juicio Final, etc. Pero en este ámbito la obra en sí más sólida y más rica en contenido, el epos artístico de la Edad Media católica propiamente dicho, el tema más grande y el poema mayor, es la *Divina comedia* de Dante. Tampoco a este poema rigurosa —más aún, casi sistemáticamente— regulado, podemos llamarlo una epopeya en el sentido corriente de la palabra, pues falta para ello una acción individualmente conclusa que progrese sobre la amplia base del todo; pero, sin embargo, es precisamente este epos el que menos carece de la articulación y el redondeamiento más firmes. En vez de un acontecimiento particular, tiene por objeto la acción eterna, el

fin último absoluto, el amor divino en su imperecedero acontecer y sus inmutables ámbitos, por escenario el Infierno, el Purgatorio, el Cielo, y en este ser-ahí sin cambios sumerge el mundo vivo del actuar y el sufrir humanos y, más precisamente, de los actos y destinos individuales. Desaparece aquí todo lo singular y particular de los intereses y fines humanos ante la absoluta grandeza del fin último y de la meta de todas las cosas; pero al mismo tiempo lo por otro lado más efímero y fugaz del mundo vivo está ahí completamente épico objetivamente fundado en lo más íntimo suyo, juzgado en su valor y demérito[732] por el concepto supremo, por Dios. Pues tal como los individuos fueron en su proyectar y sufrir, sus intenciones y su consumación, así son presentados aquí para siempre, petrificados como estatuas de bronce. El poema abarca de este modo la totalidad de la vida más objetiva: la circunstancia eterna del Infierno, de la Expiación, del Paraíso; y sobre estas bases indestructibles se mueven las figuras del mundo efectivamente real según su carácter particular, o más bien se han movido y ahora están con su actuar y ser arrecidas en la justicia eterna y son ellas mismas eternas. Así como sólo por las Musas son los héroes homéricos duraderos para *nuestros* recuerdos, así han estos caracteres producido su circunstancia para *sí*, para su individualidad, y son eternos no en nuestra representación*, sino en *sí mismos*. La eternización por la Mnemosine del poeta aquí vale objetivamente como el propio juicio de Dios, en cuyo nombre el más osado espíritu de su tiempo condena o absuelve todo el presente y el pasado. También la representación** debe seguir este carácter del objeto para sí acabado. No puede ser más que un viaje a través de las esferas establecidas de una vez por todas, que, si bien se han inventado, equipado y poblado con la misma libertad de fantasía con que Hesíodo y Homero conformaron a sus dioses, deben sin embargo suministrar un cuadro y un relato

de lo ello mismo sucedido: enérgicamente movido, pero plástico en tormentos, rígido, aterradoramente iluminado, pero lamentosamente atemperado por la propia piedad de Dante, en el Infierno; más dulce, pero plena y rotundamente acabado, en el Purgatorio; luminoso finalmente y siempre sin figuras, con pensamientos eternos, en el Paraíso. La antigüedad transparece ciertamente en este mundo del poeta católico, pero sólo como norte y compañera de la sabiduría y la formación humanas, pues allí donde se trata de doctrina y dogma, la voz cantante sólo la lleva la escolástica de la teología y el amor cristianos.

γγ) Como un *tercer* ámbito principal en que se mueve la poesía épica de la Edad Media podemos indicar la *caballería*, tanto en su romántico contenido mundano de aventuras amorosas y luchas de honor como también en ramificación con fines religiosos en cuanto mística de la caballería cristiana. Las acciones y acontecimientos que aquí se llevan a efecto no afectan a intereses nacionales, sino que son gestas del individuo que sólo tienen como contenido, como ya más arriba he descrito a propósito de la caballería romántica, al sujeto como tal. Por eso están por supuesto los individuos ahí con plena autonomía sobre pies libres y constituyen dentro del entorno mundial todavía no fijado en ordenamiento prosaico un nuevo heroísmo, que, sin embargo, dados sus intereses ora religioso-fantásticos, ora, según el aspecto mundano, puramente subjetivos e imaginados, carece de aquella realidad sustancial sobre cuyo suelo los héroes griegos, unidos o aislados, luchan, vencen o sucumben. Por eso, por múltiples que sean las representaciones** épicas a que este contenido haya dado ocasión, el aventurerismo de las situaciones, los conflictos y las complicaciones que de tal temática pueden derivarse conducen por una parte más bien a un tratamiento romancístico, de modo que las numerosas

aventuras singulares no convergen en una unidad más estricta, por otra a lo novelesco, que sin embargo todavía no se mueve aquí sobre la base de un ordenamiento burgués firmemente instituido y de un curso prosaico del mundo. Pero, sin embargo, la fantasía no se contenta con inventar caballerescas figuras heroicas y aventuras enteramente fuera de la restante realidad efectiva, sino que asocia sus gestas a grandes centros legendarios, a eminentes personajes históricos, a luchas decisivas de la época, y del modo más general adquiere con ello por lo menos una base, tal como ésta es indispensable para el epos. Pero también estas bases son a su vez atraídas en su mayor parte a lo fantástico y no logran aquella intuitividad objetiva claramente ejecutada por que se caracteriza frente todos los demás el epos homérico. Además, dada la semejanza con que los franceses, los ingleses, los alemanes y en parte también los españoles elaboran las mismas temáticas, falta aquí, relativamente al menos, lo propiamente hablando nacional, que constituía entre los hindúes, los persas, los griegos, los celtas, etc., el firme núcleo épico del contenido y de la representación**. No puedo aquí sin embargo permitirme caracterizar y enjuiciar más precisamente obras singulares, y sólo quiero por tanto indicar los ciclos mayores en los que según la temática se mueven las más importantes de estas epopeyas caballerescas.

Una *primera* figura capital la ofrece Carlomagno con sus pares en la lucha contra los sarracenos y paganos. En este ciclo de leyendas franco la caballería feudal constituye una base capital y se ramifica múltiplemente en poemas cuya temática más primordial la constituyen las gestas de cualquiera de los doce héroes, como, p. ej., Roldán o Doolino de Maguncia, y otras. Muchas de estas epopeyas fueron particularmente compuestas en Francia durante el reinado de Felipe Augusto[733]. Un *segundo* ciclo de leyendas halla su

origen en Inglaterra y tiene por objeto las gestas del rey Arturo y la *Tabla redonda*. Historias legendarias, caballería anglo-normanda, culto a las mujeres, fidelidad de los vasallos se mezclan aquí confusa y fantásticamente con alegórica mística cristiana, pues un fin capital de todas las hazañas caballerescas consiste en la búsqueda del Santo Grial, un cáliz con la sagrada sangre de Cristo, en torno a la cual se produce el más variopinto entramado de aventuras, hasta que toda la congregación huye a Abisinia junto al preste Juan. Estas dos temáticas encontraron su más rico desarrollo particularmente en el Norte de Francia, en Inglaterra y en Alemania. Más arbitrariamente por último, de contenido más trivial y con más exageraciones de heroísmo caballeresco, con hadas y representaciones* fabulosas de Oriente, surge un *tercer* ciclo de poemas caballerescos que remiten por su nacimiento a Portugal o a España y que tienen como principales héroes a la prolija familia de los Amadís [734].

Más prosaicos y más abstractos son *en segundo lugar* los grandes poemas alegóricos tal como fueron particularmente apreciados en el Norte de Francia durante el siglo XIII y de los cuales sólo quiero citar como ejemplo el famoso *Román de la Rose*[735]. Junto a ellos podemos situar como contraste las múltiples anécdotas y relatos mayores, los llamados *fabliaux* y *contes*, que extraían su temática más de la realidad efectiva del día y contaban de caballeros, sacerdotes, burgueses de las ciudades, sobre todo historias de amor y de adulterio, en tono ora cómico, ora trágico, ya en prosa, ya en versos, en género que Boccacio[736] llevó a la perfección de modo purísimo con espíritu más cultivado.

Un *último* ciclo se vuelve finalmente a la antigüedad con un conocimiento aproximativo del epos de Homero y Virgilio y de las leyendas e historias antiguas y canta en el modo

inalterado de la epopeya caballeresca también las gestas de los héroes troyanos, la fundación de Roma por Eneas, las aventuras de Alejandro y otras cosas por el estilo.

Esto puede bastar por lo que a la poesía épica de la Edad Media se refiere.

γ) Ahora bien, en un *tercer* grupo principal del que quiero todavía hablar, el estudio rico en contenido y provechoso de la literatura *antigua* señala el punto de partida para el más puro gusto artístico de una nueva cultura en cuyo aprendizaje, asimilación y mezcla puede sin embargo echarse con frecuencia de menos aquel crear originario que podemos admirar en los hindúes, los árabes, así como en Homero y en la Edad Media. Frente al multilateral desarrollo con que a partir de esta época de renacimiento de las ciencias y de su influencia sobre las literaturas nacionales la realidad efectiva se desenvuelve en religión, circunstancias estatales, costumbres, relaciones sociales, etc., también la poesía épica abarca tanto el más diverso contenido como las más múltiples formas, cuyo curso histórico sólo brevemente puedo reducir a los rasgos característicos más esenciales. Pueden a este respecto ponerse de relieve las siguientes diferencias capitales.

αα) *En primer lugar*, es todavía la *Edad Media* la que como hasta ahora suministra las temáticas para el epos, aunque éstas sean concebidas y representadas** con un nuevo espíritu impregnado de la cultura de los antiguos. Hay aquí primordialmente *dos* orientaciones en las que la poesía épica se evidencia activa, a saber.

Por una parte, la consciencia progresiva de la época conduce necesariamente a poner en ridículo lo arbitrario de los aventurerismos medievales, lo fantástico y exagerado de la caballería, lo formal de la autonomía y del aislamiento subjetivo de los héroes dentro de una realidad efectiva que ya

se abre a una riqueza mayor de circunstancias e intereses nacionales, y por tanto a llevar a la intuición todo este mundo, por más que el eco[737] permanezca realzado en él también con seriedad y preferencia, desde el punto de vista de lo *cómico*. Como puntos culminantes de esta concepción rica en espíritu de toda la esencia caballeresca, ya antes (págs. 433 s.) he citado a *Ariosto* y a *Cervantes*. Sólo quiero llamar ahora por tanto la atención sobre la brillante soltura, gracia e ingenio, el encanto y la salpimentada ingenuidad con que Ariosto, cuyo poema[738] todavía se mueve en medio de los fines poéticos de la Edad Media, deja apenas veladamente que lo fantástico se disuelva en sí mismo como por broma mediante extravagantes inverosimilitudes, mientras que la más profunda novela de Cervantes tiene ya a la caballería a sus espaldas como un pasado que sólo puede por consiguiente entrar en la prosa real y en el presente de la vida como imaginación aislada y extravío fantástico, pero que, según sus grandes y nobles aspectos, se eleva también igualmente a su vez sobre lo en parte torpe, necio, en parte insensato y subordinado de esta prosaica realidad efectiva, y saca vivamente a la luz los defectos de ésta.

Como representante devenido igualmente célebre de una *segunda* orientación sólo quiero mencionar a *Tasso*. En su *Jerusalén liberada*[739] vemos, a diferencia de Ariosto, elegido como centro sin ningún ingrediente humorístico el gran fin común de la caballería cristiana, la liberación del Santo Sepulcro, esa peregrinación conquistadora de las Cruzadas, y llevado a efecto según el modelo de Homero y Virgilio con entusiasmo, celo y estudio, un epos artístico que debiera poderse colocar junto a esos modelos mismos. Y en efecto, además de un real interés sacro, en parte también nacional, hallamos aquí una clase de unidad, despliegue y redondeamiento del todo como la que más arriba

postulábamos; asimismo una seductora eufonía en las estancias, cuyas melodiosas palabras viven todavía en la boca del pueblo; pero a este poema la falta precisamente en sumo grado la originariedad que podría hacer de él el libro fundamental de toda una nación. Pues en vez de que la obra, en cuanto *epos* propiamente dicho, encuentre, como es el caso de Homero, la *palabra* para todo lo que la nación es en sus gestas, y exprese esta palabra de una vez por todas con simplicidad inmediata, este epos aparece como un poema, esto es, como un acontecimiento *hecho poético*, y se contenta y satisface primordialmente con la conformación artística del lenguaje y la forma bellos, bien líricos, bien épicamente descriptivos. Por eso, por más que Tasso haya tomado como modelo a Homero por lo que al ordenamiento del material épico se refiere, es principalmente la influencia de Virgilio lo que no reconocemos precisamente como mérito del poema, principalmente en todo el espíritu de la concepción y la representación**.

Ahora bien, a las grandes epopeyas mencionadas que tienen como su base una cultura clásica se añade, *en tercer lugar, Los Lusiadas*[740] de *Camöes*. Con esta obra según la temática enteramente nacional puesto que canta las osadas gestas marítimas de los portugueses, abandonamos ya la Edad Media propiamente dicha y somos llevados a intereses que anuncian una nueva era. Pero también aquí, no obstante el ardor del patriotismo así como la vitalidad de las descripciones y la unidad épicamente redondeada, extraídas en su mayor parte de propia visión y experiencia de la vida, se deja sentir la disensión entre el tema nacional y una conformación artística tomada prestada en parte de los antiguos, en parte de los italianos, que borra la impresión de originariedad épica.

ββ) Pero los fenómenos esencialmente nuevos en la fe y la realidad efectiva de la vida moderna hallan su origen en el principio de la *Reforma*, aunque toda la orientación que de esta transformada concepción de la vida deriva sea más favorable a la lírica y a la poesía dramática que al epos propiamente dicho. Pero también en este ámbito celebra todavía la epopeya artística religiosa un florecimiento tardío, principalmente en el *Paraíso perdido*[741] de *Milton* y en el *Mesías*[742] de *Klopstock*. Por lo que a *Milton* se refiere, también éste está ciertamente ahí para su época como modelo digno de estima con una cultura lograda por el estudio de los antiguos y una correcta elegancia en la expresión, pero ha sin más de colocársele por debajo de Dante en cuanto a profundidad del contenido, energía, invención y ejecución originales, y particularmente en cuanto a objetividad épica. Pues por una parte el conflicto y la catástrofe del *Paraíso perdido* toman un giro hacia el carácter dramático, por otra, como ya más arriba he señalado de pasada, el impulso lírico y la tendencia dramático-moral constituyen un peculiar rasgo fundamental que, según su figura originaria, dista bastante del tema. De una análoga disensión entre la temática y la cultura de la época que la refleja épicamente he ya hablado a propósito de *Klopstock*, en el que deviene además visible el constante esfuerzo por, mediante una afectada retórica de la sublimidad, procurarle a su objeto también para el lector el mismo reconocimiento de dignidad y santidad entusiasmantes a que el poeta mismo se elevó. Desde un punto de vista enteramente distinto, en cierto respecto nada esencialmente distinto ocurre tampoco en la *Henriade*[743] de Voltaire. También aquí al menos la poesía resulta tanto más algo artificioso cuanto que la temática, como ya dije, no se muestra apropiada para el epos originario.

γγ) Ahora bien, si buscamos en los tiempos más recientes

representaciones** verdaderamente épicas, tenemos que indagar en un círculo distinto al de la epopeya propiamente dicha. Pues toda la circunstancia actual del mundo ha asumido una figura que en su prosaico ordenamiento se opone diametralmente a los requisitos que nos parecían indispensables para el auténtico epos, mientras que las revoluciones a que han estado sometidas las relaciones efectivamente reales entre los Estados y los pueblos están todavía demasiado firmemente grabadas en el recuerdo como vivencias efectivamente reales para que puedan tolerar la forma artística épica. La poesía épica ha huido por tanto de los grandes eventos populares a la limitación de las circunstancias domésticas privadas en el campo y en la pequeña ciudad para encontrar aquí las temáticas que pueden prestarse a una representación** épica. Por eso ha devenido, pues, particularmente entre nosotros los alemanes, *idílico* el epos, tras haberse ido a pique el idilio propiamente dicho con su empalagoso sentimentalismo y aguamiento. Como ejemplo palmario de un epos idílico sólo quiero recordar la *Luisa* [744] de Voss, así como sobre todo la obra maestra de Goethe, *Germán y Dorotea*[745]. Aquí se nos abre ciertamente la mirada al trasfondo del mayor acontecimiento mundial de nuestro tiempo, con el que se enlazan inmediatamente entonces las circunstancias del ventero y su familia, del párroco y del boticario, de modo que, puesto que la aldea campesina no aparece en sus relaciones políticas, hallamos un salto injustificado y podemos echar de menos la mediación del nexo; pero precisamente por la ausencia de este término medio conserva el todo su carácter peculiar. Pues magistralmente relegó Goethe enteramente a la lejanía la revolución, aunque supiera servirse de ella del modo más feliz para la amplificación de su poema y sólo intercaló en la acción circunstancias tales de aquéllas que en su simple

humanidad se ciñeran por completo sin violencia a esas relaciones y situaciones domésticas y municipales. Pero lo principal es que en el centro de la realidad moderna supiera Goethe descubrir y representar** para esta obra rasgos, descripciones, circunstancias, complicaciones, que en su ámbito vivifican a su vez lo que forma parte del imperecedero encanto de las relaciones originariamente humanas de la *Odisea* y de los cuadros patriarcales del Antiguo Testamento.

En cuanto a las restantes esferas de la actual vida nacional y social, un ilimitado espacio se le ha abierto en el campo de la poesía épica a la *novela*, al *relato* y a la *novela breve*, cuya amplia historia de desarrollo desde su nacimiento hasta nuestros días no puedo aquí seguir ni siquiera en los contornos más generales.

II. La poesía lírica

La fantasía *poética* en cuanto actividad poetizante no nos pone ante los ojos como la plástica la *cosa* misma en su realidad, aunque producida por el arte, externa, sino que sólo da una intuición y un sentimiento *interiores* de la misma. Ya desde el punto de vista de este modo general de producción, es la *subjetividad* del crear y del conformar espirituales la que en la representación** más intuitivizante se evidencia ella misma como el elemento descollante frente a las artes figurativas. Ahora bien, si la poesía épica no lleva a nuestro representar* intuitivo su objeto ni en su universalidad sustancial ni de modo escultórico y pictórico como apariencia viva, al menos en el apogeo de este arte el sujeto representante** y sentiente desaparece en su actividad poetizante frente a la objetividad de lo que de sí expone. Ese elemento de la subjetividad sólo puede sustraerse por completo a esta alienación de sí por una parte asumiendo en *sí* el mundo conjunto de los objetos y relaciones y haciendo que penetre en éste el interior de la consciencia singular, por otra destapando el ánimo en sí concentrado, abriendo los ojos y los oídos, elevando a la intuición y representación* el mero sentimiento sordo y prestándole palabra y lenguaje a este repleto interior para que se exprese como interioridad. Ahora bien, cuanto más permanezca excluido de la facticidad del arte épico este modo de comunicación, tanto más, y precisamente debido a esta exclusión, tiene la forma subjetiva de la poesía que configurarse para sí independientemente del epos en una esfera propia. El espíritu desciende de la objetividad del objeto a sí mismo, mira en la propia consciencia y da satisfacción a la necesidad de representar**,

en vez de la realidad externa de la cosa, la presencia y la realidad efectiva de la misma en el ánimo *subjetivo*, en la experiencia del corazón y la reflexión de la representación*, y por tanto el contenido y la actividad de la vida interior misma. Pero, ahora bien, puesto que esta expresión, a fin de no resultar la expresión contingente del sujeto como tal según su sentir y representar* inmediatos, deviene el lenguaje del interior *poético*, las intuiciones y los sentimientos, por más que pertenezcan peculiarmente al poeta en cuanto individuo singular y él los describa como los suyos, deben sin embargo contener una validez universal, esto es, deben ser en sí mismos verdaderos sentimientos y consideraciones para los que la poesía también inventa y encuentra vivamente la expresión adecuada. Por consiguiente, si ya el dolor y la alegría captados, descritos, expresados en palabras pueden aliviar el corazón, la efusión poética puede ciertamente prestar el mismo servicio, pero no se limita al uso de este remedio casero; tiene por el contrario una vocación superior, a saber: la tarea de liberar al espíritu no *del* sentimiento, sino *en* éste mismo. El ciego dominio de la pasión radica en la sorda unidad inconsciente de ésta con todo el ánimo, el cual no puede llegar desde sí a la representación* y a la expresión de sí. Ahora bien, la poesía redime ciertamente al corazón de esta cautividad, en la medida en que hace que aquél devenga objetual, pero no se queda en el mero arrancar al contenido de su unión inmediata con el sujeto, sino que hace de éste un objeto purificado de toda contingencia de las disposiciones, en el cual el interior liberado vuelve al mismo tiempo libremente a sí y está junto a sí con satisfecha autoconsciencia. A la inversa, sin embargo, este primer objetivar no puede llegar tan lejos que represente** la subjetividad del ánimo y de la pasión como en actividad y *acción* prácticas, esto es, en el retorno del sujeto a sí en su acto

efectivamente real. Pues la realidad más próxima de lo interno sigue siendo la interioridad misma, de modo que ese salir de sí sólo tiene el sentido de la liberación de la concentración inmediata, tan muda como privada de representación*, del corazón. Con esto quedan establecidas en lo esencial la esfera y la tarea de la poesía lírica en su diferencia de la épica y la dramática.

Ahora bien, por lo que, para pasar al punto a la consideración más precisa, se refiere a la *subdivisión* de este nuevo ámbito, podemos seguir el mismo camino que tracé para la poesía épica.

Surge por tanto *en primer lugar* la pregunta por el carácter *general* de la lírica.

Debemos *en segundo lugar* examinar las determinaciones *particulares* que han de tomarse en consideración por lo que al poeta lírico, la obra de arte lírica y los géneros de la misma respecta, y,

en tercer lugar, concluir con unas cuantas observaciones sobre el desarrollo *histórico* de este género poético.

En conjunto quiero ser breve aquí por dos razones: por una parte porque tenemos que reservarnos el espacio necesario para la elucidación del campo dramático; por otra porque debo limitarme por entero a los puntos de vistas generales, pues el detalle tira más que en el epos a la particularidad y a la incalculable multiplicidad de ésta, y sólo históricamente, lo cual no es aquí nuestra misión, podría ser tratado con mayores extensión y completud.

1. Carácter general de la lírica

A la poesía épica conduce la necesidad de oír la cosa, que se

despliega para sí como una totalidad objetivamente en sí conclusa frente al sujeto; en la lírica en cambio se satisface la necesidad inversa de expresarse y de percibir el ánimo en la exteriorización de sí mismo. Ahora bien, por lo que a esta efusión concierne, los puntos más importantes que interesan son:

en primer lugar, el *contenido* en que lo interno *se* siente y lleva a representación*;

en segundo lugar, la forma a través de la cual la expresión de este contenido deviene poesía lírica;

en tercer lugar, la fase de consciencia y de cultura desde la que el sujeto lírico revela sus sentimientos y representaciones*.

a) El contenido de la obra de arte lírica

El *contenido* de la obra de arte lírica no puede ser el desarrollo de una acción objetiva en su conexión que se explaya hasta una riqueza del mundo, sino el sujeto singular, y precisamente por eso lo aislado de la situación y de los objetos, así como el modo y manera en que, con su juicio subjetivo, su alegría, su admiración, su dolor y su sentir, el ánimo se hace consciente en tal contenido. Mediante este principio de particularización[746], particularidad[747] y singularidad que lo lírico implica, puede el contenido ser de la máxima multiplicidad y tocar todas las orientaciones de la vida nacional, pero con la diferencia esencial de que si el epos expone en una y la misma obra la totalidad del espíritu del pueblo en su gesta y circunstancialidad efectivamente reales, el más determinado contenido del poema lírico se limita a cualquier aspecto particular o al menos no puede alcanzar la completud y el desarrollo explícitos que para cumplir su tarea

debe tener el epos. Sin duda la lírica de un pueblo en su conjunto debe por tanto recorrer el conjunto de los intereses, las representaciones* y los fines nacionales, pero el poema lírico singular no. La lírica no tiene que deparar biblias poéticas como encontrábamos en la poesía épica. Goza en cambio de la ventaja de poder surgir en casi todos los períodos del desarrollo nacional, mientras que el epos propiamente dicho permanece ligado a determinadas épocas originarias y en días posteriores de prosaico desarrollo no tiene éxito sino más parcamente.

α) Ahora bien, dentro de esta singularización está por una parte lo *universal* como tal, lo más alto y lo más profundo de la fe, del representar* y del conocer humanos: el contenido esencial de la religión, del arte, incluso del pensamiento científico, en la medida en que éstos todavía se acomodan a la forma de la representación* y de la intuición y entran en el sentimiento. Perspectivas generales, lo sustancial de una visión del mundo, las concepciones más profundas de relaciones vitales decisivas no están por tanto excluidos de la lírica, y una gran parte del contenido del que me he ocupado a propósito de los géneros imperfectos del epos (pág. 750 s.) conviene también por consiguiente a este nuevo género en la misma medida.

β) A la esfera de lo en sí universal sigue *en segundo lugar* el aspecto de la *particularidad*, que por una parte puede imbricarse de tal modo con lo sustancial que cualesquiera situación, sentimiento, representación*, etc., singulares son aprehendidos en su más profunda esencialidad y son por tanto expresados ellos mismos de modo sustancial. Éste es, p. ej., casi por completo el caso en Schiller, tanto en los poemas propiamente hablando épicos como también en las baladas, respecto a las cuales sólo quiero recordar la grandiosa descripción del coro de las Euménides en las *Grullas del Ibico*,

que no es ni dramática ni épica, sino lírica. Por otra parte, el engaste puede llevarse a efecto de tal modo que una multiplicidad de rasgos, circunstancias, disposiciones, incidentes, etc., se suceda como testimonio efectivamente real de perspectivas y expresiones muy comprehensivas y se abra paso vivamente a través de lo universal. En la elegía y la epístola, p. ej., esta clase de asociación es en general utilizada con mucha frecuencia en la consideración reflexiva del mundo.

γ) Finalmente, puesto que en lo lírico lo que se expresa es el *sujeto*, para ello puede ante todo bastarle el contenido en sí más modesto. En efecto, entonces el ánimo mismo, la subjetividad como tal, deviene el contenido propiamente dicho, de modo que sólo interesa el alma del sentimiento y no el objeto más próximo. La más fugaz disposición del momento, el grito de júbilo del corazón, los fulgores prontamente efímeros de serenidades y bromas despreocupadas, la melancolía y el desconsuelo, el lamento, en suma, toda la gradación del sentimiento, son aquí fijados en sus movimientos momentáneos u ocurrencias singulares sobre los más diversos temas, y por la expresión hechos duraderos. En el campo de la poesía sucede lo mismo que ya antes señalé respecto a la pintura de género (pág. 438 ss.). El contenido, los temas, son lo enteramente contingente, y no se trata aún sino de la concepción y la representación** subjetivas, cuyo encanto en la poesía lírica puede residir ora en el suave hálito del ánimo, ora en la novedad de modos de concepción chocantes y en el ingenio de giros y alusiones sorprendentes.

b) La forma de la obra de arte lírica

Ahora bien, por lo que, *en segundo lugar*, se refiere en general a la *forma* por la que un tal contenido deviene una obra de arte lírica, el centro lo forma aquí el individuo en su representar* y sentir internos. Todo emana por tanto del corazón y del ánimo y, más precisamente, de la disposición y la situación particulares del poeta, de modo que el contenido y el nexo de los aspectos particulares en que se desarrolla el contenido no permanecen sustentados objetivamente por sí mismos como contenido sustancial o por su apariencia externa como acontecimiento individual en sí cerrado, sino por el sujeto. Pero, ahora bien, por eso debe el individuo aparecer en sí mismo poético, rico en fantasía, pleno de sentimiento, o grandioso y profundo en consideraciones y pensamientos, y sobre todo autónomo en sí, como un mundo interno en sí concluso, del que se han eliminado la dependencia y el mero arbitrio de la prosa. El poema lírico tiene por ello una unidad enteramente distinta a la del epos, pues la interioridad de la disposición o de la reflexión que se revela en sí misma se refleja en el mundo externo, se dibuja, se describe, o si no se ocupa de cualquier tema y conserva en este interés subjetivo el derecho a comenzar e interrumpirse más o menos donde quiera. Horacio, p. ej., termina con frecuencia allí donde, conforme al modo de representación* y a la manera de exteriorización habituales, debiera suponerse que la cosa tendría precisamente que comenzar, es decir, describe, p. ej., sólo sus sentimientos, órdenes, preparativos ante una fiesta, sin que nos enteremos para nada de la marcha y el éxito de la misma. Asimismo, también la clase de disposición, el estado de ánimo individual, el grado de pasión, la vehemencia, el bullicio y la agitación de aquí para allá, o el sosiego del alma y la calma de la meditación que avanza lentamente ofrecen las normas más diversas para el curso y el nexo internos. Por tanto, debido a la mutabilidad

diversamente determinable de lo interno, poco de fijo y radical puede en general establecerse respecto a todos estos puntos. Como diferencias más precisas sólo quiero subrayar los siguientes aspectos.

α) Así como en el epos encontramos varios géneros que se aproximaban al tono lírico de la expresión, así también la lírica puede tomar como su objeto y como su forma un *acontecimiento* épico según el contenido y la apariencia externa, y en tal medida rayar en lo épico. Cuéntanse aquí, p. ej., las canciones heroicas, los romances, las baladas. Por una parte, en estos géneros, puesto que se relatan la marcha y el curso de una situación y de un acontecimiento, de un giro en el destino de la nación, etc., la forma del todo es *narrativa*. Pero por otra parte el tono fundamental resulta enteramente lírico; pues lo principal no son la descripción y el retrato del suceso real, sino, a la inversa, el modo de concepción y el sentimiento del sujeto, la disposición alegre o llorosa, animosa o deprimida, que resuena en el todo, e igualmente pertenece también a la esfera lírica el efecto para el que una tal obra es compuesta. Pues lo que el poeta intenta producir en el oyente es la misma disposición de ánimo en que le ha puesto el acontecimiento narrado y que él por tanto ha transferido por entero a la representación**. De *tal* modo expresa su melancolía, tristeza, serenidad, el ardor de su patriotismo, etc., ante un acontecimiento semejante, que el centro no lo constituye el incidente mismo, sino el estado anímico que en él se refleja, por lo cual, pues, sólo pone también preferentemente de relieve y describe de modo pleno de sentimiento aquellos rasgos que concuerdan con su conmoción interna y que, en la medida en que expresan ésta del modo más vivo, son los más capaces de suscitar el mismo sentimiento también en el oyente. Así que el contenido es ciertamente épico, pero el tratamiento lírico.

Más precisamente, tenemos aquí:

αα) En primer lugar, el *epigrama*, cuando como inscripción no sólo expresa de modo enteramente breve y objetivo lo que es la cosa, sino cuando con este enunciado se enlaza cualquier sentimiento y el contenido es con ello transferido de su realidad fáctica a lo interno. Pues entonces el sujeto ya no claudica ante el objeto, sino que se hace a la inversa valer precisamente a s/en éste, sus deseos respecto al mismo, sus bromas subjetivas, asociaciones de agudo sentido y ocurrencias inesperadas. Ya la antología griega contiene muchos de tales ingeniosos epigramas, que no mantienen ya el tono épico; y también en tiempos más recientes encontramos entre los franceses algo análogo que ha de contarse aquí en los picantes cuplés, tal como a menudo aparecen éstos, p. ej., en sus vodeviles, y entre nosotros los alemanes en los poemas satíricos[748], las xenias[749], etc. Incluso epitafios pueden adoptar este carácter lírico respecto al sentimiento predominante.

ββ) Del mismo modo se explaya también la lírica, *en segundo lugar*, hasta la narración descriptiva. Como forma más próxima y más simple sólo quiero mencionar en esta esfera el *romance*, en la medida en que singulariza las diversas escenas de un acontecimiento y luego representa** cada una para sí con pleno co-sentimiento de descripción pasando rápidamente por pronunciados rasgos principales. Esta concepción fija y determinada de lo propiamente hablando característico de una situación y el agudo subrayado, pese a la plena participación subjetiva, surgen de modo noble particularmente entre los españoles y les prestan a los romances narrativos un gran efecto. Sobre estos cuadros líricos se esparce una cierta claridad que se debe más a la precisión claramente discerniente de la intuición que a la

intimidad del ánimo.

γγ) Las *baladas* en cambio abarcan en sumo grado, aunque en menor medida que la poesía propiamente hablando épica, la totalidad de un acontecimiento en sí cerrado, cuya imagen por supuesto tampoco trazan más que en los momentos más descollantes, pero hacen al mismo tiempo destacar más plena y sin embargo más concentrada e íntimamente la profundidad del corazón que con ello se imbrica por entero y el tono anímico del lamento, la melancolía, la tristeza, la alegría, etc. Los ingleses poseen muchos de tales poemas, primordialmente en las primitivas épocas originarias de su poesía[750], en general a la poesía popular le encanta relatar semejantes historias y colisiones, en su mayoría desdichadas, con el tono del sentimiento lúgubre, que comprime el pecho de miedo, que sofoca la voz. Pero también en tiempos más recientes han alcanzado entre nosotros Bürger[751] y luego sobre todo Goethe y Schiller una maestría en este campo: Bürger con su plácida ingenuidad; Goethe, junto con toda la claridad intuitiva, por el alma más íntima que atraviesa líricamente el todo, y Schiller a su vez por los grandiosos elevación y sentimiento para los pensamientos fundamentales que en forma de un acontecimiento quiere sin embargo expresar de modo por completo lírico a fin de arrastrar con ello el corazón del oyente a un movimiento del ánimo y de la consideración igualmente lírico.

β) Ahora bien, más explícitamente surge ya, en *segundo lugar*, el elemento subjetivo de la poesía lírica cuando cualquier incidente en cuanto situación efectivamente real deviene para el poeta una mera oportunidad para exteriorizarse en o sobre el mismo. Éste es el caso en la llamada *poesía ocasional*. Así, p. ej., ya Calino y Tirteo[752] cantaban sus elegías guerreras para circunstancias

efectivamente reales de las que tomaban su punto de partida y por las que querían entusiasmar, aunque todavía aparecieran poco su individualidad subjetiva, su corazón y su ánimo propios. También los cantos laudatorios de Píndaro encontraron su ocasión más propicia en determinados torneos y vencedores y en las relaciones particulares de los mismos; y más todavía se ve en muchas odas de Horacio una ocasión especial, y aun la intención y el pensamiento: también yo en cuanto este hombre culto y célebre quiero hacer un poema sobre esto. Pero sobre todo Goethe ha tenido en tiempos más recientes una preferencia por este género, pues de hecho cada suceso de la vida se le convertía al punto en poema.

αα) Pero, ahora bien, si la obra de arte lírica no debe incurrir en *dependencia* de la ocasión externa y los fines que ésta implica, sino estar ahí para sí como un todo autónomo, a ello contribuye esencialmente el hecho de que el poeta no se sirva tampoco de la ocasión más que como oportunidad para expresarse a sí mismo, su disposición, júbilo, pena o modo de pensar y enfoque de la vida en general. La más primordial condición para la subjetividad lírica consiste por tanto en asumir enteramente en *sí* el contenido real y hacer de éste el suyo. Pues el poeta lírico propiamente dicho vive en sí, aprehende las relaciones según su individualidad poética y, por más diversamente que su interior se mezcle con el mundo dado y sus circunstancias, complicaciones y destinos, no revela sin embargo en la representación* de esta temática más que la propia vitalidad autónoma de sus sentimientos y consideraciones. Cuando se invitaba, p. ej., a Píndaro a cantar a un vencedor en los juegos o lo hacía por propio impulso, se adueñaba en tal medida de su tema, que su obra no devenía un poema sobre el vencedor, sino una efusión que él cantaba a partir de sí mismo.

ββ) Ahora bien, por lo que a la clase de representación** más precisa de un tal poema ocasional se refiere, por una parte su temática y carácter más determinados así como la organización interna de la obra de arte puede en efecto extraerlos de la real realidad efectiva del suceso o del sujeto aprehendidos como contenido. Pues precisamente este contenido es por lo que el ánimo poetizante quiere mostrarse movido. Como ejemplo más claro, aunque extremo, sólo necesito recordar la *Canción de la campana* de Schiller, que como los esenciales puntos capitales para el curso del desarrollo de todo el poema plantea los escalonamientos externos en la operación de la fundición de campanas y luego sólo deja que a esto se añadan las correspondientes efusiones del sentimiento así como las diversas consideraciones sobre la vida y demás descripciones de circunstancias humanas. De otro modo toma también Píndaro prestada del lugar de nacimiento del vencedor, de las gestas de la tribu a que pertenece o de otras relaciones vitales la ocasión próxima para alabar precisamente a estos y no a otros dioses, para no mencionar más que estas gestas y destinos, para hacer estas determinadas consideraciones, para insertar estas máximas sapienciales, etc. Pero por otra parte también aquí es a su vez el poeta lírico completamente libre, pues no deviene el objeto la ocasión externa como tal, sino él *mismo* con su interior, y esto hace por tanto depender sólo de la perspectiva subjetiva particular y de la disposición poética del ánimo qué aspectos del objeto deben acceder a la representación** y en qué sucesión e imbricación. Ahora bien, no puede indicarse *a priori* según un criterio fijo el grado en que deben prevalecer la ocasión objetiva con su contenido fáctico o la propia subjetividad del poeta, o bien compenetrarse ambos aspectos.

γγ) Pero la *unidad* propiamente hablando lírica no la da la ocasión y la realidad de ésta, sino el movimiento y el modo de

concepción internos subjetivos. Pues la disposición singular o la consideración general que la ocasión suscita poéticamente forman el centro desde el que se determina no sólo la coloración del todo, sino también el alcance de los aspectos particulares que pueden desplegarse, el modo de ejecución y de asociación, y con ello la consistencia y cohesión del poema en cuanto obra de arte. Así, Píndaro, p. ej., tiene un núcleo real para la articulación y el desarrollo en las susodichas relaciones vitales objetivas de sus vencedores, a los que canta; pero en los poemas singulares son siempre otros puntos de vista, otra disposición —de exhortación, de consuelo, de exaltación, p. ej.— los que hace prevalecer y los que, aunque únicamente le pertenecen al poeta en cuanto sujeto poético, le dictan sin embargo precisamente el alcance de lo que de estas relaciones quiere tratar, ejecutar o pasar por alto, así como la índole de la iluminación y del vínculo de que debe servirse para el efecto lírico pretendido.

γ) En tercer lugar, sin embargo, el poeta auténticamente lírico no necesita partir de acontecimientos externos que él narre de modo rico en sentimiento, o de otras coyunturas y ocasiones reales que se le conviertan en un pretexto para su efusión, sino que él es para sí un mundo subjetivamente concluso, de modo que *en sí mismo* puede buscar tanto el estímulo como el contenido y por tanto quedarse en las situaciones, circunstancias, sucesos y pasiones internos de sus propios corazón y espíritu. En su interioridad subjetiva misma se deviene aquí el hombre obra de arte, mientras que al poeta épico le sirven como contenido el héroe extraño y sus gestas y vicisitudes.

αα) Sin embargo, también en este campo puede intervenir todavía un elemento narrativo como, p. ej., en muchas de las llamadas canciones anacreónticas, que presentan con encantador redondeamiento serenos cuadritos de incidentes

con Eros, etc. Pero tal acontecimiento debe en tal caso sólo ser más bien, por así decir, la ilustración de una situación interna del ánimo. Así, de otro modo se sirve a su vez también Horacio en su «Integer vitae»[753] del incidente de que se topa con un lobo, no de tal manera que pudiéramos llamar al todo un poema ocasional, sino como prueba de la máxima con que comienza y de la imperturbabilidad del sentimiento amoroso con que termina.

ββ) En general la situación en que el poeta se representa** no es menester que se limite meramente a lo *interno* como tal, sino que puede evidenciarse como totalidad concreta y por tanto también exterior, pues el poeta se da un ser-ahí tan subjetivo como real. En las canciones anacreónticas que acabamos de citar, p. ej., el poeta se describe entre rosas, bellas doncellas y muchachos, rodeado de vino y de baile con el goce sereno, sin ansias ni anhelos, sin deberes ni descuido de fines superiores que aquí no se dan en absoluto, como un héroe que, sin ataduras y libre, y por tanto sin limitaciones ni carencias, es sólo esto que es: un hombre de su propia especie como obra de arte subjetiva.

También en las canciones amorosas de Hafiz se ve toda la viva individualidad del poeta, cambiante en contenido, postura, expresión, de modo que llega casi hasta el humor. Pero en sus poemas no tiene un tema particular, una imagen objetiva, un dios, una mitología, es más, cuando se leen estas libres efusiones, se siente que los orientales no podían tener en general ningún cuadro ni ningún arte figurativo; va de un tema a otro, vaga en todas direcciones, pero es una escena en que siempre se nos pone delante, con puro goce, cara a cara, alma a alma, todo el hombre con su vino, tabernas, doncellas, corte, etc., con bella franqueza, sin apetito ni egoísmo. Del modo más diverso pueden ofrecerse pruebas de esta clase de

representación** de una situación no sólo interna, sino también externa. Sin embargo, si el poeta se detalla así en sus circunstancias subjetivas, no por ello estamos dispuestos a conocer las invenciones particulares, los amoríos, asuntos domésticos, historias de primos y tías, tal como este mismo es el caso en las Cidli y Fanny[754] de Klopstock; sino que queremos tener a la vista algo humano-universal para poderlo co-sentir poéticamente. Por este lado puede la lírica por tanto llegar fácilmente a la falsa pretensión de que ya en y para sí deba lo subjetivo y particular ser de interés. En cambio, muchas de las canciones de Goethe pueden ser llamadas canciones *de sociedad*, aunque Goethe no las haya compuesto bajo esa rúbrica. Pues en sociedad uno no se da a sí mismo; por el contrario, uno posterga su propia particularidad y entretiene a través de un tercero, una historia, una anécdota, a través de rasgos de otros, que uno entonces aprehende con particular humor y transmite según el tono propio. En este caso el poeta es y no es él mismo; no se entrega a sí, sino *algo*, y es por así decir un autor que interpreta infinitos papeles, se detiene ahora aquí, luego allá, fija por un momento aquí una escena, allá un agrupamiento, pero, sea lo que sea lo que represente**, en ello se imbrica siempre vivamente al mismo tiempo su propio interior artístico, lo autosentido y vivido.

γγ) Pero, ahora bien, si la subjetividad interna es la fuente propiamente dicha de la lírica, debe quedarle también el derecho a limitarse a la expresión de disposiciones, reflexiones, etc., puramente interiores, sin exponerse en una situación concreta, también representada** en su exterioridad. A este respecto, todo el vacío tralará, el cantar y tararear puramente por el cantar, se evidencia a sí mismo como satisfacción auténticamente lírica del ánimo, al que las palabras se le convierten más o menos en meros vehículos indiferentes para la exteriorización del contento y el dolor,

pero que también recurren al punto como sustituto a la ayuda de la música. Las canciones populares particularmente no van a menudo más allá de este modo de expresión. También en las canciones de Goethe, en las que ya se llega sin embargo a una expresión más determinada, más rica, con frecuencia sólo se da cualquier momentánea broma singular, el tono de una fugaz disposición, del que el poeta no se aparta y hace una cancioncilla para silbar un momento. En otras en cambio trata más prolijamente, incluso metódicamente, análogas disposiciones, como, p. ej., en la canción *En nada puse todo mi interés*[755], donde primero el dinero y los bienes, luego las mujeres, los viajes, la fama y el honor, y finalmente la lucha y la guerra aparecen como pasajeros y sólo queda la libre serenidad sin cuita del siempre recurrente estribillo. Pero, a la inversa, en esta perspectiva el interior subjetivo puede por así decir ampliarse y profundizarse en situaciones anímicas de la más grandiosa concepción y de las ideas que todo lo contemplan. De esta índole son, p. ej., una gran parte de los poemas de Schiller. Lo racional, lo grande, es asunto de su corazón; pero ni canta hímnicamente un objeto religioso o sustancial, ni, dadas ocasiones externas, aparece por extraño impulso como bardo, sino que parte del ánimo, cuyos intereses supremos son en él los ideales de la vida, de la belleza, los imperecederos derechos y pensamientos de la humanidad.

c) Nivel de cultura del que procede la obra

Un *tercer* punto del que finalmente todavía tenemos que hablar respecto al carácter general de la poesía lírica concierne a la fase general de la consciencia y de la cultura de las que procede el poema singular.

También a este respecto ocupa la lírica un nivel opuesto a la poesía épica. Pues si para el período de florecimiento del epos propiamente dicho exigíamos una circunstancia nacional en conjunto todavía no desarrollada, todavía no madurada hasta la prosa de la realidad efectiva, a la lírica le son a la inversa propicios primordialmente períodos tales que hayan ya establecido un ordenamiento devenido más o menos acabado de las relaciones de la vida, pues sólo en tales días el hombre singular se refleja en sí mismo frente a este mundo externo y partiendo de éste se encierra en su interior en una autónoma-totalidad del sentir y del representar*. Pues lo que en la lírica constituye la forma y el contenido no es precisamente el conjunto objetivo y la acción individual, sino el sujeto en cuanto sujeto. No puede esto sin embargo entenderse como si el individuo, para poderse exteriorizar líricamente, debiera desligarse de toda conexión con intereses y concepciones nacionales y estar sólo formalmente sobre sus propios pies. Por el contrario, en esta abstracta autonomía sólo restaría como contenido la pasión enteramente contingente y particular, el arbitrio del deseo y del capricho, y la mala extravagancia de las ocurrencias y la estrafalaria originalidad del sentimiento obtendrían ilimitado margen. Como toda verdadera poesía, la lírica auténtica tiene que expresar el contenido verdadero del pecho humano. Sin embargo, lo más fáctico y más sustancial, en cuanto contenido lírico, debe también aparecer como subjetivamente sentido, intuido, representado* o pensado. Más aún, *en segundo lugar*, no se trata aquí del mero exteriorizarse del interés individual, de la primera palabra inmediata que diga épicamente lo que la cosa es, sino de la expresión *artística* del ánimo *poético*, distinta de la contingente, habitual exteriorización. Por tanto, cuanto más se abre precisamente la mera concentración del corazón a multilaterales sentimientos

y a consideraciones más comprehensivas, y el sujeto deviene consciente de su interior poético en un mundo ya prosaicamente más acuñado, la lírica exige también para el arte una cultura adquirida que debe igualmente aparecer como el mérito y la obra autónoma de las dotes subjetivas naturales elaboradas hasta la perfección. Éstas son las razones por las que la lírica no permanece limitada a determinadas épocas temporales en el desarrollo espiritual de un pueblo, sino que puede florecer ricamente en las más diversas épocas y es primordialmente propicia a los tiempos más recientes, en los que cada individuo participa del derecho a tener para sí mismo su peculiar perspectiva y modo de sentir.

Como más radicales diferencias pueden sin embargo indicarse los siguientes estadios más generales:

α) *en primer lugar*, el modo de exteriorización de la *poesía popular*.

αα) En ésta aparece primordialmente la múltiple *particularidad* de las nacionalidades, por lo que en el interés universal de nuestro presente uno no se cansa de recopilar canciones populares de toda índole, a fin de conocer, volver a sentir y revivir la peculiaridad de todos los pueblos. Ya Herder hizo mucho en este sentido, y también Goethe ha sabido aproximar a nuestro sentimiento, con imitaciones más autóctonas, productos de este género sumamente diversos. Pero cabalmente uno sólo puede co-sentir las canciones de su propia nación, y por más capaces que seamos nosotros los alemanes de aclimatarnos en el extranjero, sin embargo la música última de un interior nacional siempre es para otros pueblos algo extraño que, para que en ellos pueda resonar el tono familiar del propio sentimiento, precisa primero de un recurso refundidor. Goethe sin embargo ha sabido aplicar éste del modo más sensible y bello a las canciones populares

extranjeras que nos ha transmitido sólo en la medida en que con ello, como, p. ej., en el lamento de las nobles mujeres de Asan Agá, a partir del morlaco, permanece todavía conservada de todo punto intacta la peculiaridad de tales poemas[756].

ββ) Ahora bien, el carácter general de la poesía lírica popular ha de compararse con el del epos originario por *el* lado de que el poeta no se destaca como sujeto, sino que se pierde en su objeto. Por tanto, aunque en la canción popular puede expresarse la más concentrada intimidad del ánimo, no es sin embargo un individuo singular el que en ella se da a conocer también con su peculiaridad subjetiva de representación** artística, sino sólo un sentimiento popular que el individuo lleva en sí íntegramente, en la medida en que no tiene para sí mismo un representar* y sentir internos desligados de la nación y del ser-ahí y los intereses de ésta. Como presupuesto de tal unidad indivisa es menester una circunstancia en la que no hayan todavía alboreado la reflexión y la cultura autónomas, de tal modo por tanto que el poeta deviene ahora un mero órgano en segundo plano en cuanto sujeto, por medio del cual la vida nacional se exterioriza en su sentimiento y modo de concepción líricos. Esta originariedad inmediata le da en efecto a la canción popular una irreflexiva frescura de concisión nuclear y sorprendente verdad, que es a menudo de sumo efecto; pero con ello tiene al mismo tiempo también fácilmente algo de fragmentario, de aforístico, y una falta de explicación que puede llegar hasta la falta de claridad. El sentimiento se oculta profundamente y ni quiere ni puede acceder a expresión cabal. Además, si bien la forma es en general de índole completamente lírica, esto es, subjetiva, sin embargo, conforme a toda la perspectiva, falta, como se ha dicho, el sujeto que exprese esta forma y su contenido como propiedad

precisamente de *su* corazón y espíritu y como producto de *su* formación artística.

γγ) Pueblos que sólo lleven a semejantes poemas y no a una fase ulterior de la lírica ni a epopeyas ni a obras dramáticas son por tanto en su mayoría semiagrestes, bárbaras naciones de realidad efectiva incivilizada y de querellas y destinos efímeros. Pues si ellos mismos constituyeran en estos períodos históricos un todo en sí rico, cuyos aspectos particulares estuvieran ya elaborados como realidad autónoma y no obstante concordante, y pudieran ofrecer el terreno para gestas en sí concretas e individualmente conclusas, en ellos surgirían también poetas épicos con poesía originaria. La circunstancia de la que vemos surgir tales canciones como únicos y últimos modos poéticos de expresión del espíritu nacional se limita más bien por lo tanto a la vida familiar, a la cohesión en las tribus, sin ulterior organización de un ser-ahí ya madurado en Estados heroicos. Si aparecen recuerdos de gestas nacionales, éstas son en su mayor parte luchas contra opresores extranjeros, razzias, reacciones de salvajismo contra el salvajismo o gestas de singulares contra singulares de uno y el mismo pueblo, en cuyo relato se da libre curso en tal caso al lamento y la pesadumbre, o a un intenso júbilo por efímeras victorias. La vida efectivamente real de un pueblo no evolucionado hasta una autonomía desarrollada está remitida al mundo interno del sentimiento, el cual entonces resulta sin embargo asimismo en conjunto poco desarrollado y, aunque alcanza por tanto concentración, según su contenido a menudo es no obstante tosco y bárbaro. Por consiguiente, si las canciones populares deben tener para nosotros un interés poético o, por el contrario, algo de arredrante, depende de la clase de situaciones y de sentimiento que representen**; pues lo que a la fantasía de un pueblo se le aparece excelente puede ser para

otro carente de gusto, atroz y repugnante. Hay así, p. ej., una canción popular que narra la historia de una mujer que fue emparedada por orden de su marido y con sus ruegos sólo consigue que para amamantar a su hijo se le dejen abiertos orificios para sus pechos, y que sobrevive hasta que el hijo puede prescindir de la leche materna. Es esta una situación bárbara, espantosa. Igualmente los saqueos, los actos de bravuconería y el mero salvajismo de singulares para sí no tienen en sí nada con lo que pueblos extranjeros de una cultura distinta debieran simpatizar. Por tanto, las canciones populares son también a menudo lo más particular, para cuya excelencia no hay ningún criterio fijo, pues se alejan demasiado de lo humano-universal. Por tanto, si en tiempos recientes se nos han dado a conocer canciones de los iroqueses, de los esquimales y de otras etnias salvajes, con esto no siempre se ha dilatado precisamente el círculo del goce poético.

β) Pero, ahora bien, puesto que la lírica es la expresión total del espíritu interno, no puede quedarse ni en el modo de expresión ni en el contenido de las canciones populares efectivamente reales o de los poemas posteriores cantados en el mismo tono.

αα) Pues, por una parte, como acabamos de ver, lo que esencialmente interesa es el hecho de que el ánimo en sí comprimido se sustraiga a esta mera concentración y a la inmediata intuición de la misma, y penetre hasta la libre representación* de sí mismo, lo que en esas circunstancias más arriba descritas sólo de modo imperfecto es el caso; por otro lado, tiene que extenderse a un rico mundo de representaciones*, pasiones, circunstancias, conflictos, para reelaborar interiormente y comunicar como producto del propio espíritu todo lo que el pecho humano es capaz de captar en sí. Pues el conjunto de la poesía lírica debe expresar

poéticamente la totalidad de la vida interna, en la medida en que ésta pueda introducirse en la poesía, y pertenece por tanto en conjunto a todas las fases de cultura del espíritu.

ββ) Ahora bien, con la libre autoconsciencia conecta también, *en segundo lugar*, la libertad del *arte* cierto de sí mismo. La canción popular surge por así decir inmediatamente del corazón como un sonido natural; pero el arte libre es consciente de sí mismo, aspira a un saber y un querer de lo que produce, y para este saber precisa de una cultura así como de un virtuosismo experto en la producción hasta la perfección. Por consiguiente, si la poesía propiamente hablando épica debe encubrir el conformar y hacer propios del poeta, o, según todo el carácter de su época de nacimiento, no puede todavía dejar que se haga visible, esto sólo sucede por tanto porque el epos tiene que ocuparse del objetivo, no salido del sujeto poetizante, ser-ahí de la nación, el cual por consiguiente tampoco debe aparecer en la poesía como producto subjetivo, sino que se desarrolla autónomamente para sí. En la lírica en cambio tanto el crear como el contenido son lo subjetivo y tienen por tanto que revelarse también como lo que son.

γγ) En este respecto se separa explícitamente de la canción popular la posterior *poesía artística* lírica. Hay ciertamente también canciones populares que nacen contemporáneamente con las obras de una lírica propiamente hablando artística; pero en tal caso pertenecen a círculos e individuos que, en vez de devenir partícipes de aquella cultura artística, en todo su modo de expresión todavía no se han desligado del inmediato sentido popular. No ha sin embargo de tomarse esta diferencia entre poesía lírica popular y artística como si la lírica sólo alcanzara su cima cuando la reflexión y el entendimiento artístico, en unión con una destreza autoconsciente, aparecieran en ella, con elegancia

fascinante, como los elementos más esenciales. Esto no significaría nada más que deberíamos contar a Horacio, p. ej., y a los líricos romanos en general entre los más eminentes poetas de este género, o bien que en su círculo tendríamos que preferir a los maestros cantores [757] sobre la época precedente de la trova [758] propiamente dicha. Pero esa fase no debe tomarse tan extremadamente, sino que sólo es correcta en el sentido de que la fantasía y el arte, subjetivos, debido precisamente a la subjetividad autónoma que constituye su principio, deberían también tener como su presupuesto y base para su verdadera perfección la libre autoconsciencia desarrollada del representar*, así como de la actividad artística.

γ) De las hasta aquí indicadas puede finalmente distinguirse del modo siguiente una *última* fase. La canción popular todavía precede al desarrollo propiamente dicho de una presencia y una realidad efectiva de la consciencia también prosaicas; la auténtica poesía artística lírica en cambio se sustrae a esta prosa ya dada y crea a partir de la fantasía devenida subjetivamente autónoma un nuevo mundo poético de la consideración y del sentimiento internos, sólo a través del cual engendra vivamente el verdadero contenido y el verdadero modo de expresión del interior humano. Pero, en tercer lugar, hay también una forma del espíritu que por un lado está a su vez por encima de la fantasía del ánimo y de la intuición, en la medida en que puede llevar a libre autoconsciencia su contenido con universalidad más radical y con conexión más necesaria de lo que esto se le hace en general posible al arte. Me estoy refiriendo al *pensamiento filosófico*. A la inversa, esta forma está por otro lado expuesta sin embargo a la abstracción de desarrollarse sólo en el elemento del pensamiento en cuanto la universalidad meramente ideal, de modo que el hombre concreto puede

encontrarse también constreñido a expresar el contenido y los resultados de su consciencia filosófica de modo concreto, como penetrados de ánimo e intuición, fantasía y sentimiento, a fin de tener y dar con ello una expresión total de todo lo interno.

En esta perspectiva pueden primordialmente hacerse valer dos distintos modos de concepción, a saber. Por una parte puede ser la fantasía la que impulse los movimientos del pensamiento más allá de sí mismos, sin no obstante penetrar hasta la claridad y firme mesura de exposiciones filosóficas. En tal caso la lírica deviene en su mayor parte la efusión de un alma que en sí lucha y combate, la cual hace en su ebullición violencia tanto al arte como al pensamiento, pues va más allá de uno de los ámbitos sin poder estar a sus anchas o acomodarse en el otro. Pero por otra parte también el filosofar en sí apacible como pensar es capaz de animar con sentimiento sus pensamientos claramente concebidos y desarrollarlos sistemáticamente, sensibilizarlos mediante intuición, y trocar, como, p. ej., Schiller hace en muchos poemas, la marcha y la conexión científicamente palmarias en su necesidad por ese libre juego de los aspectos particulares bajo cuya apariencia de desvinculación el arte debe aquí tanto más tratar de ocultar sus uniones internas cuanto menos quiera incurrir en el tono ramplón de la exposición didáctica.

2. Aspectos particulares de la poesía lírica

Ahora bien, después de haber hasta aquí considerado el carácter general del contenido que puede darse la poesía lírica y de la forma en que ésta puede expresarlo, así como los distintos estadios de cultura que se evidencian más o menos conformes al principio de la lírica, nuestra siguiente

ocupación consiste en detallar estos puntos generales también según sus *particulares* aspectos capitales y respectos.

También desde el principio quiero señalar en relación con esto la diferencia que subsiste entre la poesía épica y la lírica. Al considerar la primera dirigíamos nuestra más primordial atención al epos nacional originario y dejábamos en cambio de lado tanto los deficientes *géneros secundarios* como al *sujeto* poetizante. En nuestro ámbito actual no podemos hacer esto. Aquí se presentan por el contrario como los temas de discusión más importantes por una parte la subjetividad poetizante, por otra la ramificación de los diversos géneros en que la lírica, que en general tiene como principio la particularidad y la singularización del contenido y de su forma, puede explayarse. Para nuestros siguientes comentarios podemos por tanto establecer el siguiente rumbo:

En primer lugar, tenemos que dirigir nuestra mirada al poeta lírico.

En segundo lugar, debemos considerar la obra de arte lírica como producto de la fantasía subjetiva, y,

en tercer lugar, indicar los géneros que derivan del concepto general de la representación** lírica.

a) El poeta lírico

α) El contenido de la lírica lo constituyen, como vimos, por una parte consideraciones que compendian lo universal del ser-ahí y de sus circunstancias, por otra la multiplicidad de lo particular. Pero en cuanto meras generalidades e intuiciones y sentimientos particulares, ambos elementos son meras abstracciones que para lograr viva individualidad lírica precisan de una asociación que debe ser de índole interior y

por tanto subjetiva. El sujeto poético, el *poeta*, tiene por consiguiente que proponerse como el centro y el contenido propiamente dicho de la poesía lírica, sin no obstante proceder a acto y a acción efectivamente reales ni involucrarse en el movimiento de conflictos dramáticos. Sus únicos exteriorización y acto se limitan por el contrario a prestarle a su interior palabras que, sea cual sea siempre su objeto, expongan el sentido espiritual del sujeto que se expresa y traten de suscitar y mantener despierto en el oyente el mismo sentido y espíritu, el mismo estado de ánimo, la misma orientación de la reflexión.

β) Ahora bien, en tal caso la exteriorización, aunque sea para otro, puede ser un libre desbordamiento de la serenidad o del dolor que se disuelve en el canto y se reconcilia en la canción, o bien el impulso más profundo a no retener para sí los más importantes sentimientos del ánimo y las consideraciones de más largo alcance, pues quien *sabe* cantar y poetizar tiene la vocación para ello y *debe* poetizar. De ningún modo quedan sin embargo excluidas las ocasiones externas, una invitación explícita y otras cosas más por el estilo. Pero el gran poeta lírico no tarda en desviarse del tema propiamente dicho y en representarse** a sí mismo. Así, a Píndaro, para no salir de este ejemplo ya varias veces citado, se le invitaba a menudo a festejar a este o a aquel competidor victoriosamente coronado, y aun a veces recibía incluso dinero por ello; y sin embargo se pone como bardo en el sitio de su héroe y con autónoma asociación de su propia fantasía exalta las gestas de los antepasados, recuerda antiguos mitos o expresa su profunda visión sobre la vida, sobre la riqueza, sobre el poder, sobre lo grande y digno de honrarse, sobre la excelsitud y el encanto de las Musas, pero ante todo sobre la dignidad del bardo. Así que en sus poemas no honra tanto al héroe por la fama que sobre él se extiende, sino que se hace

oír a *sí*, al poeta. No ha tenido el honor de cantar a esos vencedores, sino que el honor que éstos reciben es que Píndaro los haya cantado. Esta preeminente grandeza interna constituye la nobleza del poeta lírico. Homero está en su epos tan sacrificado en cuanto individuo que ahora ni siquiera se le quiere reconocer ya una existencia en general, mientras que sus héroes perviven inmortales; los héroes de Píndaro en cambio se nos han quedado nombres vacíos, pero él mismo, que *se* ha cantado y honrado, está ahí imperecedero en cuanto poeta; la fama a que los héroes pueden aspirar no es más que un pequeñísimo apéndice de la fama del cantor lírico. También entre los romanos se mantiene en parte todavía el poeta lírico en esta posición autónoma. Así, p. ej., Suetonio cuenta (t. III, pág. 50, ed. Wolf[759]) que Augusto le escribió a Horacio lo siguiente: «An vereris, ne apud posteros tibi infame sit, quod videaris familiaris nobis esse»[760], pero Horacio, excepto cuando, como fácilmente puede adivinarse, habla de Augusto *ex officio*, la mayoría de las veces vuelve en seguida a sí mismo. La oda XIV del libro III, p. ej., comienza con el regreso de Augusto de Hispania tras la victoria sobre los cántabros; pero a continuación sólo celebra que, con la paz que Augusto le ha devuelto al mundo, también él mismo en cuanto poeta puede gozar apaciblemente de su holganza y de su ocio; luego ordena traer a la fiesta guirnaldas, ungüentos y vino añejo, e invitar cuanto antes a Néera, en una palabra, que sólo le preocupan los preparativos de su fiesta. Pero ahora las querellas amorosas le interesan menos que en su juventud, en tiempos del cónsul Planeo, pues al mensajero que envía le dice expresamente:

Si per invisum mora ianitorem
Fiet, *abito*[761].

Más todavía puede celebrarse como un rasgo honorable de

Klopstock el hecho de que de nuevo volviera a sentirse en su tiempo la dignidad autónoma del bardo y que al expresarla y al comportarse conforme a ella y proclamarla, liberara al poeta de la condición de poeta de corte y de poeta de cualquiera, así como de un divertimento ocioso, inútil, con el que un hombre no hace sino arruinarse. Sucedió sin embargo que precisamente él fue al principio considerado por el impresor como *su* poeta. El editor de Klopstock en Halle le pagaba, según creo, uno o dos táleros por cada pliego de la *Mesiada*; pero además mandó hacerle una casaca y unos pantalones, y así ataviado lo paseaba de acá para allá en sociedad y lo exhibía con la casaca y los pantalones, a fin de que se advirtiera que *él* se los había proporcionado. A Píndaro en cambio (así al menos lo cuentan relatos posteriores, si bien no del todo fiables) los atenienses le erigieron una estatua (Pausanias, *Descripción de Grecia*, I, 8) porque les había celebrado en uno de sus cantos, y además le enviaron (Esquines, Epístola IV) el doble de la multa con que los tebanos quisieron castigarle por el desmedido elogio otorgado a una ciudad extranjera; e incluso se dice que el mismo Apolo habría declarado por boca de la pitia que Píndaro debía quedarse con la mitad de Hs ofrendas con que toda la Hélade solía contribuir a los Juegos Píticos.

γ) Ahora bien, *en tercer lugar*, en todo el espectro de poemas líricos se representa** también la totalidad de un individuo según su movimiento poético interno. Pues el poeta lírico está constreñido a expresar en la canción todo lo que en su ánimo y su consciencia se configura poéticamente. A este respecto ha de mencionarse en particular a Goethe, quien siempre se comportó como poeta en la multiplicidad de su rica vida. También en esto se cuenta entre los hombres más eminentes. Raras veces puede encontrarse a un individuo cuyo interés sea tan activo en todas las facetas, y sin embargo,

no obstante esta infinita extensión, vivía por completo en *sí* y transformaba en intuición poética lo que le afectaba. Su extravertida vida, la peculiaridad de su corazón más cerrado que abierto en lo cotidiano, sus directrices científicas y sus logros en este campo fruto de una constante investigación, los asertos de experiencia de su desarrollado sentido práctico, sus máximas éticas, las impresiones que le produjeron los fenómenos diversamente entrecruzados de la época, los resultados que de éstos dedujo, la efervescente alegría y el coraje de su juventud, la fuerza culta y la belleza interna de su edad viril, la vasta, gozosa sabiduría de su vejez, todo devenía en él efusión lírica en que expresaba tanto el más ligero matiz del sentimiento como los más agudos conflictos dolorosos del espíritu, de los cuales se liberaba mediante esta expresión.

b) La obra de arte lírica

Por lo que, *en segundo lugar*, se refiere al poema lírico en cuanto obra de arte poética, poco puede en general decirse al respecto, debido a la contingente riqueza de los variadísimos modos de concepción y formas del contenido por su parte asimismo incalculablemente múltiple. Pues el carácter subjetivo de todo este ámbito, si bien éste tampoco puede quererse sustraer aquí a las leyes universales de la belleza y del arte, comporta sin embargo, según la naturaleza de la cosa, el hecho de que el alcance de los giros y tonos de la representación** deba permanecer enteramente irrestricto. No se trata por tanto para nuestro fin más que de la pregunta sobre de qué modo se distingue el tipo de la obra de arte lírica del de la épica.

A este respecto sólo quiero llamar la atención sobre los siguientes aspectos:

en primer lugar, la unidad de la obra de arte lírica;

en segundo lugar, la índole de su desarrollo;

en tercer lugar, el aspecto externo del metro y de la declamación.

α) Particularmente en epopeyas originarias, la importancia que el epos tiene para el arte reside, como ya dije, menos en el desarrollo total de la forma artística perfecta que en la totalidad del espíritu nacional que una y la misma obra nos presenta con despliegue riquísimo en contenido.

αα) La obra de arte propiamente hablando lírica no debe acometer la empresa de presentarnos un tal conjunto. Puesto que la subjetividad puede ciertamente proceder también a un compendio universal, pero en verdad sólo quiere hacerse valer como sujeto en sí cerrado, al punto implica el principio de la particularización y la singularización. Sin embargo, esto tampoco excluye de antemano una multiplicidad de concepciones extraídas del entorno natural, de recuerdos de vivencias propias y ajenas, acontecimientos míticos e históricos y otros semejantes; pero esta vastedad del contenido no debe aparecer aquí como en el epos por la razón de que forma parte de la totalidad de una determinada realidad efectiva, sino que sólo tiene que buscar su derecho en el hecho de que deviene viva en el recuerdo subjetivo y en el voluble don de la combinación.

ββ) Como punto de unidad propiamente dicho del poema lírico debemos por tanto considerar lo interno subjetivo. Sin embargo, la interioridad como tal ora es la unidad enteramente formal del sujeto consigo, ora se dispersa y disipa en la más variopinta particularización y la más diversa multiplicidad de representaciones*, sentimientos, impresiones, intuiciones, etc., cuyo nexo sólo consiste en el hecho de que uno y el mismo yo las porta, por así decir, como

mero recipiente. Para poder constituir el centro cohesionante de la obra de arte lírica, debe por tanto el sujeto por un lado haber llegado a la *determinidad* concreta de la disposición o situación, por otro *fundirse* con esta particularización de sí como consigo mismo, de modo que *se* sienta y represente* en la misma. Únicamente así deviene una totalidad subjetiva en sí limitada y sólo expresa lo que de esta determinidad deriva y está en conexión con ella.

γγ) Lírica del modo más cabal es a este respecto la disposición del ánimo concentrada en una circunstancia concreta, pues el corazón sentiente es lo más interno y más propio de la subjetividad, pero la reflexión y la consideración orientada a lo universal pueden fácilmente incurrir en lo didáctico o resaltar de modo épico lo sustancial y fáctico del contenido.

β) En segundo lugar, sobre el desarrollo del poema lírico puede en general establecerse igualmente poco de determinado, y también aquí debo por consiguiente limitarme a algunas observaciones más comprehensivas.

αα) El desarrollo progresivo del epos es de índole más lenta y se extiende en general hasta la representación** de una realidad efectiva muy ramificada. Pues en el epos el sujeto queda absorbido en lo *objetivo*, que se configura y avanza según su realidad autónoma. En lo lírico en cambio son el sentimiento y la reflexión los que a la inversa atraen a *sí* el mundo dado, reviven el mismo en este elemento interno, y sólo después de que se haya convertido en algo ello mismo interior, lo captan y expresan en palabras. En contraposición a la amplitud épica, la lírica tiene por consiguiente como su principio la *astringencia* y debe querer operar primordialmente a través de la interna profundidad de la expresión, pero no a través de la prolijidad de la descripción o

explicación en general. Sin embargo, entre la concisión casi enmudecedora y la representación* completamente elaborada en elocuente claridad, al poeta lírico le queda abierta la mayor riqueza de matices y fases. No puede tampoco desterrarse la intuitivización de objetos externos. Por el contrario, las obras líricas justamente concretas representan** también al sujeto en su situación externa, e igualmente acogen en sí por tanto el entorno natural, el escenario, etc.; hay así poemas que se limitan por entero a semejantes descripciones. Pero entonces lo propiamente hablando lírico no lo constituyen la objetividad real y su descripción plástica, sino el eco de lo externo en el ánimo, la disposición con ello suscitada, el corazón que en tal entorno se siente, de modo que mediante los rasgos presentados no debe venirnos a intuición externa este o aquel objeto, sino el ánimo que se ha transferido al mismo a consciencia interna, y movernos al mismo modo de sentimiento o a la misma consideración. El ejemplo más claro de esto lo suministran los romances y las baladas, que, como ya más arriba indiqué, son tanto más líricos cuanto más resaltan del acontecimiento relatado sólo lo que corresponde precisamente a la circunstancia interna del alma en que el poeta narra, y nos ofrecen de tal modo todo el proceso, que a partir de él nos resuena vivamente esta disposición misma. Por eso toda descripción propiamente dicha, aunque plena de sentimiento, de objetos externos, incluso la prolija caracterización de situaciones internas, resulta en la lírica siempre de eficacia menor que la más estricta contracción y la expresión concentrada de modo denotativamente rico.

ββ) En segundo lugar, al poeta lírico tampoco le están prohibidos los *episodios*, pero puede servirse de ellos por una razón enteramente distinta que el épico. Para el epos los implica el concepto de la totalidad que autonomiza sus aspectos, y al mismo tiempo adquieren respecto al curso de la

acción épica el sentido de retrasos y obstáculos. Su justificación lírica es en cambio de índole subjetiva. Pues el individuo vivo recorre más rápidamente su mundo interno, se acuerda de las más diversas cosas en las más diversas ocasiones, asocia lo más heterogéneo y, sin por ello alejarse de su sentimiento fundamental propiamente dicho o del objeto de su reflexión, se deja conducir de acá para allá por su representación* e intuición. Ahora bien, la misma vitalidad se le concede también al interior *poético*, aunque la mayoría de las veces difícilmente pueda decirse si esto o aquello ha de considerarse episódico en un poema lírico. Pero en general pertenecen propiamente a la lírica precisamente las digresiones, si no rompen la unidad, pero sobre todo los giros sorprendentes, las combinaciones ingeniosas y la transiciones súbitas, casi violentas.

γγ) Por eso la clase de progresión y de conexión en este ámbito de la poesía puede igualmente ser de naturaleza ora diversa, ora por entero opuesta. En general la lírica, lo mismo que el epos, no soporta ni el arbitrio de la consciencia común ni la consecuencia meramente intelectiva o el proceso, especulativamente expuesto en su unidad, del pensamiento científico, sino que exige también una libertad y una autonomía de las partes singulares. Pero si para el epos este aislamiento relativo deriva de la forma del fenómeno real en cuyo tipo la poesía épica intuitiviza, el poeta lírico les devuelve inversamente a los sentimientos y representaciones* particulares en que él se expresa el carácter de libre singularización, pues cada uno de ellos, aunque todos estén sustentados por la misma disposición y el mismo modo de consideración, llena sin embargo su ánimo según su particularidad y lo concentra en este punto uno, hasta que se vuelve a otras intuiciones y aspectos del sentimiento. Ahora bien, el nexo conductor puede ser un curso poco

interrumpido, apacible, pero en saltos líricos pasar igualmente también de una representación* a otra, remotísima, sin mediación, de modo que el poeta se agita aparentemente sin freno y, frente al sesudo entendimiento consecuente, en esta fuga de ebrio entusiasmo se muestra poseído por un poder cuyo pathos lo gobierna a él mismo y lo arrastra consigo contra su voluntad. El ímpetu y la lucha de tal pasión son tan propios de algunos géneros de la lírica, que con fino cálculo se esforzó, p. ej., Horacio en muchos poemas por dar artificialmente semejantes altos aparentemente disolventes de la conexión. Debo finalmente pasar por alto las múltiples fases intermedias que se hallan entre estos dos puntos límite de la más clara conexión y del curso apacible por una parte, y de la desenfrenada fogosidad de la pasión y del entusiasmo por otra.

γ) Ahora bien, lo último que en esta esfera nos queda todavía por comentar concierne a la forma y a la realidad *externas* de la obra de arte lírica. Cuéntanse aquí primordialmente el *metro* y el *acompañamiento musical*.

αα) Se echa fácilmente de ver que lo más excelente de la medida silábica épica es el hexámetro con su fluir uniforme, contenido y sin embargo a su vez también vivo. Pero, ahora bien, para la lírica tenemos al punto que exigir la máxima *multiplicidad* de metros distintos y la más multilateral estructura interna de los mismos. Pues la temática del poema lírico no es el objeto en su despliegue real perteneciente a él mismo, sino el interno movimiento subjetivo del poeta, cuya uniformidad o cambio, inquietud o sosiego, tranquilo fluir o más efervescente rebosar y saltar deben también exteriorizarse como movimiento temporal de los sonidos verbales en que se revela lo interno. Ya en el metro debe anunciarse la índole de la disposición y de todo el modo de concepción. Pues la efusión lírica está con el *tiempo*, en

cuanto elemento externo de la comunicación, en una relación mucho más próxima que el relato épico, el cual transfiere al pasado los fenómenos reales y los yuxtapone o entrelaza en una expansión más espacial, frente a lo que la lírica representa** la emergencia momentánea de los sentimientos y representaciones* en la sucesión temporal de su nacimiento y de su desarrollo, y tiene por tanto que configurar artísticamente el heterogéneo movimiento temporal mismo. Ahora bien, de esta diversidad forman *en primer lugar* parte la más variopinta sucesión de largas y breves en una más quebrada desigualdad de los pies rítmicos, *en segundo lugar* las más diversas cesuras, y *en tercer lugar* el redondeamiento en estrofas que, tanto respecto a las largas y breves de las líneas singulares como por lo que a la figuración rítmica de las mismas se refiere, puedan ser de rica variedad en sí mismas y en su sucesión.

ββ) Ahora bien, *en segundo lugar*, más lírico que este tratamiento, conforme al arte, de la duración temporal y de su movimiento rítmico es el sonido de las palabras y de las sílabas como tal. Forman primordialmente parte de él la aliteración, la rima y la asonancia. Pues en este sistema de versificación por una parte prevalece, como ya antes he expuesto, la significación espiritual de las sílabas, el acento del sentido, que se desliga del mero elemento natural de largas y breves para sí fijas y determina desde el espíritu la duración, la elevación y la gravedad de los sonidos; por otra, surge aisladamente el sonido expresamente concentrado en determinadas letras, sílabas y palabras. Tanto esta espiritualización mediante el significado interno como este realzar el sonido son sin más conformes a la lírica, en la medida en que ésta por una parte lo que es ahí y aparece sólo lo asume y expresa en *el* sentido que esto tiene para lo interno, por otra adopta como material de su propia

comunicación primordialmente el sonido y el tono. Ciertamente también en este ámbito puede el elemento rítmico hermanarse con la rima, pero en tal caso esto sucede de un modo que él mismo se aproxima a su vez al compás musical. En rigor por tanto el empleo poético de la asonancia, de la aliteración y de la rima podría limitarse al ámbito de la lírica, pues aunque el epos medieval, como consecuencia de la naturaleza de las lenguas modernas, no puede mantenerse alejado de esas formas, esto es sin embargo permisible principalmente sólo porque aquí de suyo el elemento lírico dentro de la poesía épica misma deviene de mayor eficacia y todavía más fuertemente se abre camino en canciones heroicas, narraciones del género de los romances y de las baladas, etc. Lo mismo tiene lugar en la poesía dramática. Pero, ahora bien, lo que más peculiarmente pertenece a la lírica es la figuración más ramificada de la rima, la cual, respecto a la recurrencia de los mismos o a la alternancia de distintos sonidos de letras, sílabas y palabras, se desarrolla y redondea en estrofas rimadas diversamente articuladas y enlazadas. Por supuesto, la poesía épica y la dramática se sirven igualmente de estas divisiones, pero sólo por la misma razón por que tampoco destierran la rima. Así, p. ej., en la época más evolucionada de su desarrollo dramático los españoles le conceden un espacio completamente libre al sutil juego de la pasión, entonces tan poco dramática en su expresión, e incorporan rimas de octavas, sonetos, etc., a sus demás metros dramáticos, o muestran al menos en escurridizas asonancias y rimas su preferencia por el elemento sonoro del lenguaje.

γγ) En tercer lugar finalmente, todavía en grado más intenso de lo que esto es posible mediante la mera rima, la poesía lírica se vuelve hacia la música por el hecho de que la palabra se convierte en melodía efectivamente real y en canto.

También esta tendencia puede justificarse plenamente. Pues cuanta menos autonomía y objetividad tienen para sí la temática y el contenido líricos, sino que son sobre todo de Índole interior y sólo se enraízan en el sujeto como tal, mientras que hacen sin embargo necesaria para su comunicación un punto de sostén externo, tanto más exigen para la declamación una exterioridad neta. Puesto que permanecen interiores, exteriormente deben devenir más excitantes. Ahora bien, sólo la música puede producir esta estimulación sensible del ánimo.

Así pues, también por lo que a ejecución externa se refiere, la poesía lírica casi siempre la encontramos acompañada de música. Sin embargo, no debe pasarse por alto una gradación esencial en esta unión. Pues con melodías propiamente dichas sólo se amalgama bien la lírica romántica y primordialmente la moderna, y ciertamente en particular en canciones tales en las que la disposición, el ánimo resultan lo predominante, y la música debe fortalecer y desarrollar en melodía este sonido interno del alma; tal como la canción popular, p. ej., ama y provoca un acompañamiento musical. En cambio, canzonas, elegías, epístolas, etc., incluso sonetos, difícilmente encontrarán un compositor en tiempos más recientes. Pues allá donde la representación* y la reflexión, o también el sentimiento, llegan en la poesía misma a explicación completa, y ya por ello escapan cada vez más por una parte a la mera concentración del ánimo, por otra al elemento sensible del arte, allí obtiene ya la lírica en cuanto comunicación verbal una mayor autonomía y no se entrega tan dúctilmente a la anexión a la música. A la inversa, cuanto menos explícito es lo interno que quiere expresarse, tanto más precisa de la ayuda de la melodía. Pero, ahora bien, luego tendremos todavía ocasión de ocuparnos de por qué y en qué medida los antiguos, pese a la diáfana claridad de su dicción,

requerían en la declamación del apoyo de la música.

c) Los géneros de la lírica propiamente dicha

Por lo que, *en tercer lugar*, concierne a los géneros particulares de que la poesía lírica se compone, ya he mencionado con precisión algunos que forman la transición de la forma narrativa del epos al modo de representación** subjetivo. Ahora bien, asimismo podría señalarse por el lado opuesto la aparición de lo dramático; pero esta propensión hacia la vitalidad del drama se limita aquí en lo esencial sólo al hecho de que también el poema lírico puede en cuanto coloquio, sin no obstante proceder a una acción que avance llena de conflictos, asumir en sí la forma externa del diálogo. Queremos sin embargo dejar de lado estas fases de transición y estos géneros híbridos, y sólo considerar brevemente aquellas formas en que se hace valer sin mezclas el principio de la lírica propiamente dicho. La diferencia entre éstas halla su fundamento en la posición que frente a su objeto adopta la consciencia poetizante, a saber.

α) Por una parte, el sujeto supera la particularidad de su sentimiento y representación* y se sumerge en la intuición universal de Dios o de los dioses, cuya grandeza y poder penetran todo lo interno y hacen que el poeta desaparezca en cuanto individuo. Himnos, ditirambos, peanes, salmos pertenecen a esta clase, que luego se desarrolla a su vez diversamente en los diversos pueblos. Muy en general sólo quiero hacer notar la siguiente distinción.

αα) El poeta que se alza más allá de la limitación de sus propias internas y externas circunstancias, situaciones y las representaciones* a éstas asociadas, y hace para ello su tema de lo que a él y a su nación se les aparece como absoluto y

divino, puede *en primer lugar* redondear lo divino en una imagen objetiva y proponer a otros como alabanza del poder y de la majestad del dios cantado la imagen trazada y consumada para la intuición interna. De esta índole son, p. ej., los himnos que se atribuyen a Homero. Éstos contienen primordialmente situaciones e historias del dios para cuya gloria están compuestos, las cuales son primordialmente mitológicas, no sólo simbólicamente concebidas, sino configuradas en intuitividad épicamente sólida.

ββ) Inverso y más lírico es, *en segundo lugar*, el impulso ditirámbico en cuanto exaltación *subjetiva* de culto divino, que, arrastrada por la fuerza de su objeto, como sacudida y aturdida en lo más interno, no puede llevar en disposición enteramente universal a un conformar y configurar objetivos, sino que se queda en la exclamación del alma. El sujeto sale de sí, se eleva inmediatamente a lo absoluto, colmado de la esencia y del poder de esto entona jubilosamente una alabanza sobre la infinitud en que se sumerge y sobre los fenómenos en cuyo esplendor se revelan las profundidades de la divinidad.

En sus celebraciones de culto divino los griegos no se conformaban con tales meras evocaciones[762] y apelaciones[763], sino que pasaban a interrumpir semejantes efusiones con la narración de determinadas situaciones y acciones míticas. Estas representaciones** intercaladas entre las erupciones líricas luego fueron haciéndose lo principal cada vez más, y puesto que se presentaban para sí en forma de acción en cuanto acción vivamente conclusa, desarrollaron el drama, que por su parte asumió a su vez en sí la lírica de los coros como parte integrante.

Más perentorio encontramos en cambio este ímpetu de la exaltación, esta contemplación, este exultar y gritar del alma

al Uno en que el sujeto halla la meta final de su consciencia y el objeto propiamente dicho de todo poder y verdad, de toda gloria y alabanza, en muchos de los sublimes *salmos* del Antiguo Testamento. Tal como en el salmo 33[764], p. ej., se dice: «Alegraos en el Señor, oh justos; los piadosos deben alabarle bellamente. Dad gracias al Señor con arpas y ensalzadle con el salterio de diez cuerdas; cantadle un cántico nuevo y tañed bien las cuerdas con resonancia. Pues la palabra del Señor es veraz, y lo que promete lo mantiene cierto. Él ama la equidad y la justicia. La tierra está llena de la bondad del Señor; el cielo fue hecho por la palabra del Señor, y todo su ejército por el espíritu de su boca», etc. Asimismo, en el salmo 29[765]. «Tributad al Señor, oh poderosos, Tributad al Señor honor y fuerza. Tributad al Señor el honor de su nombre; adorad al Señor con santo ornamento. La voz del Señor corre sobre las aguas; el Dios de los honores truena, el Señor sobre las inmensas aguas, la voz del Señor va con potencia, la voz del Señor va dominante. La voz del Señor troncha los cedros, el Señor troncha los cedros del Líbano. Y los hace brincar como un novillo al Líbano y al Sirión como un joven unicornio. La voz del Señor tala como llamaradas. La voz del Señor sacude el desierto», etc.

Unas tales exaltación[766] y lírica sublimidad[767] contienen un ser-fuera-de-sí, y por tanto, más que devenir un hundirse en el contenido concreto, de modo que la fantasía permitiera la cosa con apacible satisfacción, más bien se elevan a un entusiasmo indeterminado que lucha por llevar al sentimiento y a la intuición lo inefable para la consciencia. Con esta indeterminidad lo interno subjetivo no puede representarse* con sosegada belleza su inalcanzable objeto ni gozar de su expresión en la obra de arte; en vez de una tranquila imagen, la fantasía yuxtapone irregular, fragmentariamente, los fenómenos exteriores que aprehende,

y puesto que no logra en lo interno una firme articulación de las representaciones* particulares, tampoco en lo externo se sirve más que de un ritmo que prorrumpe más arbitrariamente.

Los *profetas*, que se enfrentan a la comunidad, más bien proceden luego ya —en su mayoría con el tono fundamental del dolor y del lamento por la circunstancia de su pueblo, con este sentimiento de extrañamiento y caída, con el sublime ardor de su actitud y de su vida política— a la lírica parenética.

Pero, ahora bien, en tiempos imitativos posteriores, a partir de este exuberante ardor, este fervor en tal caso más artificioso deviene fácilmente frío y abstracto. Así, p. ej., muchos poemas de índole hímnica y salmódica de Klopstock no son ni de profundidad de pensamiento ni de sosegado desarrollo de cualquier contenido religioso, sino que lo que en ellos se expresa es primordialmente el intento de esta exaltación a lo infinito que, conforme a la moderna, ilustrada representación*, sólo se desintegra en la vacía inconmensurabilidad e inconcebible poder, grandeza y majestad de Dios, frente a la por tanto enteramente concebible impotencia y endeble finitud del poeta.

β) En un *segundo* estadio están aquellos géneros de la poesía lírica que, en el moderno sentido de la palabra, pueden designarse con el nombre general de *odas*. A diferencia de la fase precedente, al punto la *subjetividad* para sí realzada del poeta aparece aquí en la cima como un aspecto capital y puede igualmente hacerse valer en un doble respecto, a saber.

αα) Por una parte, el poeta elige también dentro de esta nueva forma y modo de exteriorización, como hasta aquí, un contenido en sí mismo de peso, la honra y la alabanza de dioses, héroes, príncipes, del amor, la belleza, el arte, la

amistad, etc., y muestra su interior tan penetrado, colmado y arrebatado por este contenido y la realidad efectiva concreta del mismo, que parece que el objeto se hubiese apoderado de toda el alma en este impulso de entusiasmo y gobernara en ella como el único poder determinante. Ahora bien, si fuera cabalmente este el caso, la cosa podría configurarse plásticamente, moverse y concluirse para sí objetivamente en una imagen escultórica épica. Pero son a la inversa su propia subjetividad y la grandeza de la misma lo que el poeta tiene que expresar y hacer objetivo para sí, de modo que él se apodere por su parte del objeto, lo elabore interiormente, se lleve en él a exteriorización a sí mismo, y mediante su propio sentimiento o reflexión interrumpa por tanto con libre autonomía el curso objetivo de desarrollo, lo ilumine subjetivamente, lo altere, y con ello haga que se convierta en patrón no la cosa, sino el entusiasmo subjetivo colmado por ella. Con ello tenemos sin embargo dos lados distintos, más aún, contrapuestos: el arrebatador poder del contenido y la subjetiva libertad poética que irrumpe en la lucha con el objeto que quiere dominarla. Ahora bien, es primordialmente la presión de esta contraposición la que hace necesarios el impulso y la osadía del lenguaje y de las imágenes, lo aparentemente carente de reglas de la estructura y del curso internos, las digresiones, lagunas, súbitas transiciones, etc., y prueba la eminencia interna del poeta mediante el dominio con que éste sigue siendo capaz de resolver con perfección artística esta oposición y de producir un todo en sí mismo unitario que, en cuanto su obra, le eleve por encima de la grandeza de su objeto.

De esta clase de entusiasmo lírico surgieron muchas de las odas de Píndaro, cuya victoriosa excelencia interna se revela entonces igualmente en el ritmo diversamente agitado y sin embargo regulado por firme medida. Horacio en cambio,

particularmente allá donde quiere elevarse a lo máximo, es muy frío e insulso y de una artificiosidad imitativa que en vano trata de ocultar el más bien sólo intelectivo refinamiento de la composición. Tampoco la inspiración de Klopstock resulta siempre auténtica, sino que con frecuencia deviene algo artificial, aunque varias de sus odas están llenas de sentimiento verdadero y efectivamente real y de unas arrebatadoras dignidad y fuerza de expresión viriles.

ββ) Pero por otra parte el contenido no necesita ser por completo consistente e importante, sino que, *en segundo lugar*, el poeta se deviene a sí mismo en su individualidad de tal importancia, que también a objetos insignificantes, por hacer *él* de ellos el contenido de su poetizar, les presta dignidad, nobleza o bien al menos en general un interés superior. De esta índole son muchas de las odas de Horacio, y también Klopstock y otros se pusieron en este plano. Aquí no es en tal caso lo significativo del contenido con lo que lucha el poeta, sino que éste por el contrario eleva a la altura en que él mismo se siente y representa* lo para sí insignificante de ocasiones exteriores, pequeños incidentes, etc.

γ) Toda la infinita multiplicidad de la disposición y la reflexión líricas se despliega finalmente en la fase de la canción, en la que por tanto accede también a manifestación del modo más cabal la particularidad de la nacionalidad y de la peculiaridad poética. Lo más diverso puede concebirse bajo esto, y sumamente dificultosa se hace una clasificación precisa. Del modo más general pueden discernirse las siguientes diferencias.

αα) *En primer lugar*, la canción *propiamente dicha*, que está determinada para el cantar o bien sólo para el tararear para sí y en sociedad. No se necesita entonces mucho contenido ni grandeza y altura internas; por el contrario, dignidad,

nobleza, gravedad de pensamiento no devendrían sino obstaculizantes al placer de exteriorizarse inmediatamente. Reflexiones grandiosas, pensamientos profundos, sentimientos sublimes obligan al sujeto a salir sin más de su individualidad inmediata y del interés y de la disposición del alma a la misma. Pero precisamente en la canción debe encontrar su expresión esta inmediatez de la alegría y del dolor, lo particular en intimidad no estorbaba. Por eso también cada pueblo en sus canciones se halla sumamente a sus anchas y a gusto.

Por ilimitadamente que este ámbito se extienda en el alcance de su contenido y en la diversidad de su tono, al punto se distingue no obstante toda canción de los géneros anteriores por su sencillez respecto a la temática, la marcha, el metro, el lenguaje, las imágenes, etc. Parte de sí en el ánimo y no pasa en vuelo inspirador de un objeto a otro, sino que se adhiere en general más compactamente a uno y el mismo contenido, sea éste una situación singular o cualquier exteriorización determinada de placer o de tristeza, cuyas disposición e intuiciones nos traspasan el corazón. En este sentimiento o situación se queda apacible y simplemente la canción sin desigualdad de vuelo ni de afecto, sin osadía de giros y transiciones, y con ligero flujo de la representación*, ora más quebrada y concentradamente, ora más extensa y consecutivamente, así como con ritmos cantables y rimas recurrentes fácilmente captables, sin enredo múltiple, no hace sino desarrollar esto uno en un todo. Pero, ahora bien, puesto que éste en su mayor parte tiene como su contenido lo en y para sí más fugaz, no debe suponerse que una nación deba cantar durante cien y mil años las mismas canciones. Un pueblo cualquiera en desarrollo no es tan pobre e indigente que no tenga más que una sola vez poetas de canciones; precisamente la poesía de canciones, a diferencia de la

epopeya, no muere, sino que siempre resucita de nuevo. Este campo de flores se renueva todas las estaciones, y sólo en pueblos oprimidos, excluidos de todo progreso y que no acceden a la alegría siempre revivida del poetizar, se conservan las canciones antiguas y antiquísimas. La canción singular, como la disposición singular, nace y perece, excita, alegra y es olvidada. ¿Quién conoce y canta todavía, p. ej., las canciones que eran universalmente conocidas y apreciadas hace cincuenta años? Cada época pulsa su nuevo tono de canción, y el anterior se atenúa hasta que enmudece por completo. Pero, no obstante, cada canción no debe tener tanto una representación** de la personalidad del bardo en cuanto tal como una validez común que diversamente agrade, guste, suscite el mismo sentimiento y vaya así también de boca en boca. Canciones que en su tiempo no se canten universalmente rara vez son de índole auténtica.

Ahora bien, como diferencia esencial en el modo de expresión de la canción sólo quiero subrayar dos aspectos capitales de los que ya antes me he ocupado, a saber. Por una parte, el poeta puede expresar su interior y los movimientos de éste de modo enteramente abierto y distendido, particularmente los sentimientos y circunstancias gozosos, de manera que comunica cabalmente todo lo que le pasa; pero, por otra parte, en el extremo opuesto, puede casi sólo con su mutismo hacer presentir lo que se comprime en su hermético ánimo. La primera clase de expresión pertenece principalmente a Oriente y en particular a la serenidad sin cuita y la expansión libre de apetitos de la poesía musulmana, a cuya brillante intuición le encanta volverse de acá para allá con amplitud de sentido e ingeniosas asociaciones. El segundo en cambio responde más a la nórdicamente en sí concentrada interioridad del ánimo, el cual con frecuencia sólo en constreñido silencio puede aprehender objetos

enteramente exteriores e indicar en ellos el hecho de que el corazón en sí comprimido no puede expresarse y abrirse paso, sino que, como el niño con quien el padre cabalga en *El rey de los elfos*[768] a través de la noche y el viento, entremuere y se asfixia. Esta diferencia, que ya en lo lírico se hace valer de modo general como entre poesía popular y artística, ánimo y reflexión más comprehensiva, también aquí retorna dentro de la canción con múltiples matices y fases intermedias.

Ahora bien, por lo que finalmente concierne a los géneros singulares que aquí pueden enumerarse, sólo quiero mencionar los siguientes.

En primer lugar, las *canciones populares*, que, debido a su inmediatez, se quedan en el estadio de la canción y en su mayor parte son cantables, es más, precisan del canto acompañante. Por una parte, mantienen vivos en el recuerdo las gestas y acontecimientos nacionales en que el pueblo siente su vida más propia, por otra expresan inmediatamente los sentimientos y situaciones de los distintos estamentos, la convivencia con la naturaleza y las relaciones humanas primarias, y emiten los más diversos tonos de la alegría o de la tristeza y la pena. Frente a ellas están, *en segundo lugar*, las canciones de una cultura ya en sí diversamente enriquecida que para recreo social se deleita en las más diversas bromas, giros graciosos, pequeños incidentes y demás revestimientos galantes, o más sensiblemente se vuelve a la naturaleza o a situaciones de la más estricta vida humana y describe estos objetos así como los sentimientos provocados, a propósito y respecto de ellos, pues el poeta se retira a sí y se nutre de su propia subjetividad y de las emociones cordiales de ésta. Si semejantes canciones se quedan en la mera descripción, particularmente de objetos naturales, fácilmente devienen triviales y no testimonian ninguna fantasía creativa. Con

frecuencia, tampoco a la descripción de los sentimientos sobre algo le va mejor. Ante todo, en tal descripción de objetos y de sentimientos el poeta no debe ya estar en el cepo de los deseos y apetitos inmediatos, sino haberse ya elevado a sí mismo por encima de ellos con libertad teórica, de modo que sólo le interese la satisfacción que la fantasía como tal da. Esta despreocupada libertad, esta dilatación del corazón y satisfacción en el elemento de la representación* dan, p. ej., a muchas de las canciones anacreónticas así como a los poemas de Hafiz y al *Diván occidental-oriental* de Goethe el más bello encanto de libertad espiritual y poesía. Pero, ahora bien, *en tercer lugar*, tampoco en esta fase queda excluido un contenido universal superior. La mayoría de los cantos protestantes de edificación religiosa, p. ej., pertenecen al género de las canciones. Ciertamente expresan el anhelo de Dios, la solicitud de sus favores, el arrepentimiento, la esperanza, la confianza, la duda, la fe, etc., del corazón protestante como asunto y situación del ánimo singular, pero de modo universal, en el que al mismo tiempo estos sentimientos y circunstancias pueden o deben ser más o menos asunto de cada uno para cada uno.

ββ) En un *segundo* grupo de esta comprehensiva fase pueden contarse los *sonetos*, las *sextinas*, las *elegías*, las *epístolas*, etc. Estos géneros rebasan ya el círculo de la canción hasta aquí considerado. Pues la inmediatez del sentimiento y de la exteriorización se supera aquí en la mediación de la reflexión y de la consideración que contempla multilateralmente en torno, que compendia desde puntos de vista más generales lo singular de la intuición y de la experiencia del corazón; pueden hacerse valer conocimiento, erudición, cultura en general y, si bien en todos estos respectos la subjetividad, que en sí conjuga y media lo particular y lo universal, sigue siendo lo dominante y

preeminente, el nivel en que se sitúa es sin embargo más general y más vasto que en la canción propiamente dicha. Los italianos en particular, p. ej., han dado en sus sonetos y sextinas un brillante ejemplo de un sentimiento refinadamente reflexivo que en una situación no expresa meramente las disposiciones de anhelo de dolor, de ansia, etc., o las intuiciones de objetos externos con intima concentración inmediatamente, sino que se revuelve diversamente, mira en derredor con rebinación ampliamente en la mitología, la historia, el pasado y el presente, y siempre regresa sin embargo a sí y se limita y cohesiona. A esta clase de cultura ni se le consiente la simplicidad de la canción ni se le permite la exaltación de la oda, por lo que por una parte, pues, falta la cantabilidad, pero por otra, como contrapartida al canto acompañante, el lenguaje mismo deviene en su resonancia y en su artificial rimar una sonora melodía de la palabra. La elegía en cambio puede tenerse por más épica en medida silábica, reflexiones, expresiones y representación descriptiva de los sentimientos.

γγ) La *tercera* fase en esta esfera la ocupa un modo de tratamiento cuyo carácter ha aparecido recientemente entre nosotros los alemanes del modo más agudo en Schiller. La mayoría de sus poemas líricos, como *Resignación, Los ideales, ti reino de las sombras, Los artistas, El ideal y la vida*, no son más canciones propiamente dichas que odas o himnos, epístolas, sonetos o elegías en el sentido antiguo; adoptan por contra una perspectiva distinta de todos estos géneros. Lo que los distingue es particularmente el grandioso pensamiento fundamental de su contenido, por el que el poeta sin embargo ni aparece ditirámbicamente arrebatado ni lucha bajo la presión de la inspiración con la grandeza de su objeto, sino que permanece perfectamente dueño del mismo y con propia reflexión poética lo explícita completamente en todos los

aspectos con tan impulsivo sentimiento como comprehensiva amplitud de consideración, con fuerza arrebatadora en las más esplendidas y sonoras palabras e imágenes, aunque en su mayoría con ritmos y rimas enteramente simples pero chocantes. Estos grandes pensamientos y fundamentales intereses a los que toda su vida estuvo consagrada aparecen por tanto como la propiedad más interna de su espíritu; pero no canta sosegadamente en sí o en un círculo social, como la boca rica en canciones de Goethe, sino como un bardo que recita un contenido para sí mismo digno a una reunión de los más eminentes y mejores. Así, sus canciones suenan como él mismo dice de su campana:

En alto sobre la vil vida terrena
debe en el azul pabellón celeste ella,
la vecina del trueno, flotar
y limitar con el mundo estelar.
Debe ser una voz de lo alto
como el claro tropel de las estrellas,
que ambulantes alaban a su Creador
y guían el año coronado.
Sólo a cosas eternas y serias
esté su metálica voz dedicada
y puntualmente con las rápidas alas
marque en el vuelo las horas.

3.Desarrollo histórico de la lírica

De lo que he indicado por un lado sobre el carácter general, por otro sobre las determinaciones más precisas que afectan al poeta, a la obra de arte lírica y a los géneros de la lírica,

queda ya bastante claro que en este ámbito de la poesía en particular sólo es posible un tratamiento concreto de modo al mismo tiempo histórico. Pues lo universal que puede establecerse para sí no resulta sólo limitado según su alcance, sino también abstracto en su valor, pues casi en ningún otro arte lo determinante para el contenido y la forma de las obras de arte lo constituyen en igual medida la particularidad de la época y de la nacionalidad así como la singularidad del genio subjetivo. Pero, ahora bien, cuanto más se infiera de esto para nosotros la exigencia de no eludir una tal representación** histórica, tanto más debo yo, precisamente debido a esta multiplicidad en que se dispersa la poesía lírica, limitarme exclusivamente a la breve panorámica sobre aquello que en esta esfera he llegado a saber y en que he podido participar más activamente.

El fundamento para el agrupamiento general de los múltiples productos líricos nacionales e individuales tenemos como en la poesía épica que extraerlo de las perentorias formas en que se despliega la creación artística en general y que hemos definido como arte simbólico, clásico y romántico. También en este ámbito debemos por tanto seguir como subdivisión principal la gradación que nos lleva de la lírica oriental a la de los griegos y romanos, y de ésta a los pueblos eslavos, románicos y germánicos.

a) La lírica oriental

Ahora bien, por lo que en primer lugar concierne más precisamente a la lírica *oriental*, del modo más esencial se diferencia de la occidental por el hecho de que el Oriente, conforme a su principio general, no lleva ni a la autonomía y la libertad individuales del sujeto ni a aquella interiorización

del contenido cuya infinitud constituye en sí la profundidad del ánimo romántico. Por el contrario, la consciencia subjetiva por una parte se muestra según su *contenido* inmediatamente sumergida en lo externo y singular y se expresa en la circunstancia y las situaciones de esta unidad indivisa, por otra se supera, sin encontrar firme sostén en sí misma, frente a aquello que en la naturaleza y las relaciones del ser-ahí humano le vale como lo poderoso y sustancial, y a lo que en esta relación, ora más negativa, ora más libre, aspira en su representación* y sentimiento sin poderlo alcanzar. Según la *forma* topamos aquí por tanto menos con la exteriorización poética de representaciones* autónomas sobre temas y relaciones, que más bien con la inmediata descripción de aquella acomodación irreflexiva por la que el sujeto no se da a conocer en su interioridad replegada sobre sí, sino en un ser-superado frente a los objetos y las situaciones. Por este lado adquiere con frecuencia la lírica oriental, a diferencia particularmente de la romántica, un tono por así decir más objetivo. Pues con bastante frecuencia el sujeto expresa las cosas y las relaciones no tal como son en *él*, sino *tal* como él está en las cosas, a las que a menudo da también una vida para sí autónomamente animada; tal como Hafiz, p. ej., exclama en una ocasión:

¡Oh ven! El ruiseñor del ánimo de Hafiz
retorna al perfume de las rosas del goce.

Por otra parte, en la liberación del sujeto de sí y de toda la singularidad y particularidad en general esta lírica pasa a la expansión originaria de lo interno, lo cual sin embargo se pierde fácilmente en lo ilimitado y no puede penetrar hasta una expresión positiva de aquello de lo que hace el objeto, pues en este contenido mismo es lo inconfigurablemente sustancial. En conjunto por tanto la lírica oriental tiene en

este último respecto, particularmente entre los hebreos, los árabes y los persas, el carácter de elevación hímnica. La fantasía subjetiva acumula profusamente toda la grandeza, potencia y magnificencia de la criatura para hacer sin embargo desaparecer este esplendor ante la inefable majestad superior de Dios, o bien no se cansa de ensartar al menos todo lo encantador y bello en un precioso collar que ofrece como donativo a aquello que es lo único de valor para el poeta, sea un sultán, la amada o una venta.

Finalmente, como *forma* más precisa de expresión se encuentran principalmente a sus anchas en esta esfera de la poesía la *metáfora*, la *imagen* y el *símil*. Pues por un lado el *sujeto*, que en su propio interior no es libre para sí mismo, sólo puede revelarse en lo otro y externo en acomodación comparativa; por otro aquí lo *universal* y sustancial resulta abstracto, sin poderse fusionar con una determinada figura en libre individualidad, de tal modo que tampoco accede por su parte a la intuición más que en la comparación con los fenómenos particulares del mundo, mientras que éstos en último término sólo tienen el valor de poder servir a la comparabilidad aproximativa con el Uno, único que tiene significado y es digno de honra y alabanza. Pero estas metáforas, imágenes y símiles en que se desintegra lo interno que aparece casi por completo en la intuición no son el sentimiento y la cosa efectivamente reales mismos, sino una expresión de éstos *hecha* sólo subjetivamente por el poeta. Lo que al ánimo lírico le falta aquí de libertad interior-concreta lo encontramos compensado por la libertad de la expresión, que, a partir de una ingenua espontaneidad, se desarrolla a través de las multilaterales fases intermedias hasta la más increíble audacia y el más agudo ingenio de nuevas y sorprendentes combinaciones.

Por lo que como conclusión se refiere a los pueblos

singulares que descollaron en la lírica oriental, ha de mencionarse aquí en primer lugar a los *chinos*, en segundo lugar a los *hindúes*, pero en tercer lugar ante todo a los *hebreos*, los *árabes* y los *persas*, a cuya caracterización más precisa no puedo aquí sin embargo entregarme.

b) La lírica de los griegos y romanos

En la segunda fase principal lo que constituye el rasgo característico decisivo en la lírica de los griegos y romanos es la individualidad *clásica*. Conforme a este principio, la consciencia singular que se comunica líricamente ni es absorbida en lo externo y objetivo ni se eleva por encima de sí misma a la sublime apelación a todas las criaturas: «¡Alabe al Señor todo lo que respire!»[769], o se sumerge después de gozoso desencadenamiento de todos los lazos de la finitud en el Uno que todo lo penetra y anima, sino que el sujeto se coliga libremente con lo universal en cuanto la sustancia de su propio espíritu y lleva interiormente a consciencia poética esta unión individual.

Tanto como de la *oriental* se diferencia la lírica de los griegos y romanos por otra parte de la *romántica*. Pues en vez de sumergirse hasta la intimidad de disposiciones y situaciones particulares, elabora en cambio lo interno hasta la más clara explicación de su pasión, su intuición y sus consideraciones individuales. Por eso, incluso como exteriorización del espíritu interno, conserva también, en la medida en que esto le está permitido a la lírica, el tipo plástico de la forma artística clásica. Pues lo que expone de puntos de vista sobre la vida, de máximas sapienciales, etc., no obstante toda la transparente universalidad, no se sustrae sin embargo a la libre individualidad de actitud y de modo de concepción

autónomos, y se expresa menos ricamente en imágenes y metafóricamente que directa y literalmente, mientras que el sentimiento subjetivo deviene también para sí mismo objetivo ora de modo más general, ora con figura más intuitiva. En la misma individualidad los géneros particulares se distinguen entre sí en cuanto a concepción, expresión y metro, para alcanzar en autonomía exclusiva el punto culminante de su desarrollo; y como lo interno y sus representaciones*, también la declamación externa es de índole más plástica, pues ésta en el respecto musical subraya menos en la medida rítmica de su movimiento la interna melodía anímica del sentimiento que el sonido verbal sensible, y a esto pueden todavía añadirse los enredos de la danza.

α) En evolución originaria, rica, desarrolla perfectamente la lírica *griega* este carácter artístico. Al principio como *himnos* todavía más tratados épicamente, que en el metro del epos expresan menos la inspiración interna que ponen ante el alma una imagen plástica de los dioses con rasgos objetivos fijos, como ya más arriba señalé. El siguiente paso según el metro lo forma la medida silábica *elegiaca*, que añade el pentámetro y que, mediante la anexión regularmente recurrente del mismo al hexámetro y las mismas cesuras truncantes, muestra el primer inicio de un redondeamiento estrófico. Así pues, también la elegía es ya en todo su tono más lírica, tanto la política como la erótica, aunque esté todavía próxima, particularmente como elegía gnómica, al realce y la expresión épicos de lo sustancial como tal, y también pertenezca por tanto casi exclusivamente a los jonios, entre quienes la intuición objetiva tenía la supremacía. También respecto a lo musical es principalmente sólo el aspecto rítmico el que lleva a desarrollarse. *En tercer lugar*, se desarrolla paralelamente un nuevo metro, el poema yámbico, que toma con la agudeza de sus invectivas una orientación ya más objetiva.

Pero la reflexión y la pasión propiamente hablando líricas sólo se desarrollan en la llamada lírica *mélica*: los metros devienen más variados, más cambiantes, las estrofas más ricas, los elementos del acompañamiento musical más completos por la intervención de la modulación; cada poeta se forja una medida silábica correspondiente a su carácter lírico: Safo para sus efusiones tiernas pero inflamadas de ardor pasional y eficazmente intensificadas en la efusión; Alceo para sus odas virilmente más osadas, y en particular los escolios[770] admiten también, dada la multiplicidad de su contenido y tono, una multilateral matización de la dicción y del metro.

Finalmente, la lírica *coral* se despliega del modo más rico en contenido tanto por lo que a riqueza de representación* y de reflexión, de audacia de las transiciones, combinaciones, etc., se refiere, como por lo que respecta a la declamación externa. El canto coral puede alternar con voces singulares, y el movimiento interior no se contenta con el mero ritmo del lenguaje y las modulaciones de la música, sino que también llama en su ayuda, como elemento plástico, a los movimientos de la danza, de modo que aquí el aspecto subjetivo de la lírica adquiere en su sensibilización un cabal contrapeso por medio de la ejecución. Los temas de esta clase de inspiración son los más sustanciales y de más peso, la glorificación de los dioses así como de los vencedores en los juegos, en los que los griegos, a menudo divididos en el respecto político, encontraban la intuición objetiva de su unidad nacional; y así pues, tampoco por el lado del modo interno de concepción faltan elementos épicos y objetivos. Píndaro, p. ej., quien en esta esfera alcanza la cima de la perfección, pasa fácilmente, como ya indiqué, de las ocasiones que se ofrecen exteriormente a profundos pronunciamientos sobre la naturaleza universal de lo ético, lo divino, y luego de

los héroes, de las gestas heroicas, de las fundaciones de Estados, etc., y tiene en su poder enteramente tanto la intuitivización plástica como el impulso subjetivo de la fantasía. Pero por eso no es la cosa la que discurre épicamente para sí, sino la inspiración subjetiva, cautivada por su objeto, de modo que éste aparece a la inversa sostenido y producido por el ánimo.

La lírica posterior de los poetas alejandrinos es menos un desarrollo autónomo ulterior que más bien una imitación erudita y un empeño en la elegancia y la corrección de la expresión, hasta que finalmente se esparce en amenidades, bromas, etc., menores, o bien trata de combinar nuevamente en epigramas mediante un lazo del sentimiento y de la ocurrencia, y de refrescar con ingenio de alabanza o de sátira flores del arte y de la vida ya dadas.

β) Entre los *romanos*, en segundo lugar, la poesía lírica encuentra un terreno ciertamente muchas veces labrado, pero menos originariamente fecundo. Por tanto su época de esplendor por un lado se limita primordialmente al período de Augusto, en el que fue cultivada como exteriorización teórica y goce culto del espíritu, por otro resulta una cosa más de destreza traductora y copista y fruto de la tenacidad y del gusto, que del sentimiento fresco y de una concepción artística, original. Pero, sin embargo, no obstante la erudición y la mitología extranjera así como la imitación preferentemente de modelos alejandrinos más fríos, la peculiaridad romana en general y el carácter y el espíritu individuales de los poetas singulares surgen al mismo tiempo autónomamente una vez más y, si se abstrae del alma más interna de la poesía y del arte, dan en el campo tanto de la oda como de la epístola, de la sátira y de la elegía algo del todo en sí acabado y perfecto. En cambio, la sátira posterior, que puede incluirse aquí, en su acrimonia contra la corrupción del

tiempo, en su acerado encono y virtud declamatoria, recorre tanto menos el círculo de una imperturbada intuición poética propiamente dicho cuanto más a la imagen de un presente depravado no tiene nada que oponer más que precisamente esa indignación y abstracta retórica de un virtuoso celo.

c) La lírica romántica

Por eso, como en la poesía épica, también en la lírica sólo la aparición de nuevas naciones introduce un contenido y un espíritu originarios. Éste es el caso en las etnias germánicas, románicas y eslavas, que ya en su anterior período pagano, pero principalmente tras su conversión al cristianismo, tanto en la Edad Media como en los últimos siglos desarrollan cada vez más diversamente y con mayor riqueza de contenido una *tercera* orientación principal de la lírica dentro del carácter de la forma artística *romántica*.

En este tercer anillo la poesía lírica deviene de tan predominante importancia que su principio se hace valer, primero respecto al epos en particular, pero luego, en su desarrollo posterior, también por lo que al drama se refiere, de un modo mucho más profundo de lo que era posible entre los griegos y romanos, y, lo que es más, trata los elementos propiamente hablando épicos enteramente dentro del tipo de la lírica narrativa y crea con ello productos ante los que puede parecer dudoso si han de contarse en uno u otro género. Este decantamiento hacia la concepción lírica halla su fundamento esencial en el hecho de que la vida conjunta de estas naciones se desarrolla a partir del principio de la subjetividad, la cual está constreñida a producir y configurar a partir de sí lo sustancial y objetivo como lo suyo y se hace cada vez más consciente de esta profundización subjetiva en sí. Del modo

más imperturbado y cabal resulta eficaz este principio entre las razas germánicas, mientras que las eslavas tienen a la inversa que desprenderse primero de la inmersión oriental en lo sustancial y universal. En el medio están los pueblos románicos, que en las provincias conquistadas del Imperio Romano no sólo encuentran ante sí los restos de conocimientos y de la cultura romanos en general, sino circunstancias y relaciones elaboradas en todas las vertientes y, al mezclarse con ellas, deben renunciar a una parte de su naturaleza originaria. Por lo que respecta al contenido, lo que se expresa respecto a la religión y a la vida mundana de estos pueblos y siglos abiertos a una riqueza cada vez mayor en el reflejo de lo interno como circunstancias y situaciones subjetivas son casi todas las fases de desarrollo del ser-ahí nacional e individual. Según la forma, el tipo fundamental lo constituyen por una parte la expresión del ánimo concentrado en la intimidad —sea que éste se absorba en los acontecimientos nacionales y de otra especie, en la naturaleza y el entorno externo, o que permanezca puramente ocupado de sí mismo—, por otra la reflexión que profundiza subjetivamente en sí y en su más vasta cultura. En lo externo la plástica de la versificación rítmica se transforma en la música de la aliteración, la asonancia y los más variados entrelazamientos de las rimas, y se sirve de estos nuevos elementos por una parte de modo sumamente simple y sin pretensiones, por otra con mucho arte e invención de formas firmemente acuñadas, mientras que también la declamación externa desarrolla cada vez más cabalmente el acompañamiento propiamente hablando musical del canto melódico y de los instrumentos.

Finalmente, en la subdivisión de este vasto grupo podemos seguir en lo esencial la marcha que ya indiqué respecto a la poesía épica.

Según lo cual está por *una* parte la lírica de los nuevos pueblos en su originariedad todavía *pagana*.

En segundo lugar, se explaya más opulentamente la lírica de la Edad Media *cristiana*.

En tercer lugar finalmente, lo que deviene de esencial influencia es por un lado el renacimiento del estudio del arte *antiguo*, por otro el moderno principio del *protestantismo*.

No puedo en esta ocasión sin embargo entregarme a una caracterización más precisa de estos estadios principales y sólo quiero limitarme a resaltar como conclusión a un poeta alemán a partir del cual nuestra lírica patria ha cobrado en los tiempos más recientes un gran impulso y cuyos méritos valora demasiado poco el presente: me estoy refiriendo al cantor de la *Mesiada*. Klopstock es uno de los grandes alemanes que han ayudado al inicio de la nueva época artística en su pueblo; una gran figura, que con valiente entusiasmo e interno orgullo sacó a la poesía de la enorme insignificancia de la época de Gottsched[771], la cual había enfriado completamente con su torpísima trivialidad propia lo que todavía había de noble y digno en el espíritu alemán, y que, lleno de la santidad de la vocación poética, proveyó poemas de forma sólida, si bien áspera, de los que una gran parte es perdurablemente clásica. Sus odas juveniles están dedicadas bien a una noble *amistad*, que era para él algo excelso, firme, honorable, el orgullo de su alma, un templo del espíritu; bien a un *amor* pleno de profundidad y sentimiento, aunque a este campo pertenecen muchos productos que han de tenerse por completamente prosaicos: como, p. ej., *Selmar y Selma*, una triste, aburrida disputa entre amantes, que, no sin muchas lágrimas, aflicción, vacío anhelo e inútil sentimiento melancólico, gira en torno al ocioso, soso pensamiento de si morirá primero Selmar o Selma. Pero en

Klopstock *el sentimiento patriótico* brota primordialmente en los más variados respectos. Como protestante, la mitología cristiana, las leyendas de los santos, etc. (excepto los ángeles, por quienes tenía un gran respeto poético, aunque en su poesía de la viva realidad efectiva resultan abstractos y muertos), no podían satisfacerle ni para la seriedad ética del arte ni para el vigor de la vida y de un espíritu no meramente afligido y humilde, sino que se siente a sí mismo, positivamente piadoso. Pero como poeta le apremiaba la necesidad de una mitología, y desde luego de una autóctona, cuyos nombres y configuraciones estuvieran ya dados para la fantasía como un suelo firme. Para nosotros a los dioses griegos les falta esto patriótico, y así Klopstock, por orgullo nacional puede decirse, hizo el intento de refrescar la antigua mitología de Wotan, Herta, etc. Sin embargo, con estos nombres de dioses que ciertamente *fueron* pero ya no *son* germánicos logró producir tan poco efecto y validez objetivos como podría ser la Asamblea del Imperio en Ratisbona el ideal de nuestra actual existencia política. Por consiguiente, por grande que fuese la necesidad de tener ante sí poética y efectivamente una mitología popular universal, la verdad de la naturaleza y del espíritu en configuración nacional, aquellos dioses decadentes ya no eran sin embargo más que una vacuidad completamente falsa, y la pretensión de actuar como si la razón y la fe nacionales debieran tomarlos en serio implicaba una suerte de petulante hipocresía. Pero para la mera fantasía las figuras de la mitología griega están desarrolladas infinitamente más encantadora, serena, humano-libre y diversamente. En lo lírico es sin embargo el *bardo* quien se representa**, y a éste debemos honrar en Klopstock por esa necesidad e intento patrióticos, un intento que fue lo suficientemente eficaz para producir frutos tardíos y también para en lo poético dirigir la orientación erudita a

los mismos objetos. Enteramente puro, bello y rico en efectos se presenta el sentimiento patriótico de Klopstock en su entusiasmo por el honor y la dignidad de la lengua alemana y de las viejas figuras históricas alemanas, de Hermann, p. ej., y primordialmente de algunos emperadores alemanes que se honraron a sí mismos mediante el arte poético[772]. Así, cada vez más justificadamente se vivificaba en él el orgullo de la musa alemana y el creciente coraje de ésta para medirse, en la gozosa autoconsciencia de su fuerza, con los griegos, romanos e ingleses. Igualmente actual y patriótica es la orientación de su mirada hacia los príncipes de Alemania, hacia las esperanzas que el carácter de éstos puede despertar respecto al honor general, al arte y a la ciencia, a los asuntos públicos y a los grandes fines espirituales. Por una parte expresaba desprecio por estos príncipes nuestros que «en la blanda silla, incensados por la corte que les rodea», serían «ignorados ahora y más ignorados todavía en el futuro», por otra su dolor por el hecho de que Federico II

¡… no vio cómo la poesía alemana se elevaba rápidamente,
de perenne tronco de firmes raíces, y ampliamente
proyectaba la sombra de sus ramas![773]

E igualmente dolorosas le son las vanas esperanzas que le hicieran ver en el emperador José II el alba de un nuevo mundo del espíritu y de la poesía. No menos honor le hace finalmente al corazón del viejo la participación en el fenómeno de que un pueblo rompiese las cadenas de toda índole, pisotease injusticias milenarias y por primera vez quisiera fundar sobre la razón y el derecho su vida política [774]. Él saluda este nuevo

> Sol benefactor, ni siquiera soñado.
> ¡Bendito seas tú que cubres mi cabeza,
> mi pelo gris, la fuerza que después de sesenta años
> perdura; pues fue ella la que tan lejos
> me trajo que viviera yo esto!

E interpela a los franceses con las palabras:

> Perdonad, oh francos (es nombre de hermanos
> el nombre noble), que a los alemanes una vez
> exhortase a huir de aquello por lo que yo
> ahora les invito a imitaros.

Pero una rabia tanto más aguda se apoderó del poeta cuando esta bella aurora de la libertad se transformó en un día lleno de crueldad, sangriento y liberticida. Sin embargo, Klopstock no logró conformar poéticamente este dolor y lo expresó tanto más prosaica, inconsistente e incontroladamente, cuanto a su frustrada esperanza no supo contraponer nada superior, pues a su ánimo no se le aparecía en la realidad efectiva ninguna exigencia racional más rica.

De este modo está ahí Klopstock grande por su sentido de la nación, de la libertad, de la amistad, del amor y de la firmeza protestante, digno de veneración por la nobleza de su alma y de su poesía, por su esfuerzo y logros, y aunque en muchas vertientes quedase preso de las limitaciones de su tiempo y compusiera muchas odas meramente críticas, gramaticales y métricas, frías, desde él no ha vuelto a aparecer sin embargo, a excepción de Schiller, ninguna noble figura tan independiente con seria actitud viril.

Pero Schiller y Goethe en cambio no han vivido meramente como tales cantores de su tiempo, sino como poetas de horizonte más vasto, y son particularmente las

canciones de Goethe lo más excelente, profundo y eficaz que nosotros los alemanes de los últimos tiempos poseemos, pues pertenecen por entero a él y a su pueblo, y, como han crecido sobre suelo patrio, se corresponden completamente con el tono fundamental de nuestro espíritu.

III. La poesía dramática

Puesto que tanto según su contenido como según su forma se desarrolla como la más perfecta totalidad, el drama debe ser considerado como la fase suprema de la poesía y del arte en general. Pues, frente a los demás materiales sensibles, la piedra, la madera, el color, el sonido, es el discurso el único elemento digno de la exposición del espíritu, y, entre los géneros particulares del arte oral, la poesía dramática a su vez aquella que aúna en sí la objetividad del epos con el principio subjetivo de la lírica, pues representa** en inmediata presencia una acción en si conclusa como acción efectivamente real tanto que surge del interior del carácter que se consuma como decidida en su resultado a partir de la naturaleza sustancial de los fines, individuos y colisiones. Pero, ahora bien, esta mediación de lo épico por la interioridad del sujeto como actualmente actuante no le permite al drama describir el lado externo del escenario, del entorno, así como del obrar y acontecer, de modo épico, y por tanto, para que acceda a verdadera vitalidad toda la obra de arte, exige la completa representación escénica de ésta. Finalmente, la acción misma en la totalidad de su realidad efectiva interna y externa es susceptible de una concepción diametralmente opuesta, cuyo principio perentorio, como lo trágico y lo cómico, hace de la diferencia de géneros de la poesía dramática un tercer aspecto capital.

De estos puntos de vista generales resulta para nuestras elucidaciones el siguiente curso:

En primer lugar, tenemos que considerar la obra de arte dramática en su diferencia de la épica y de la lírica según su carácter general y particular.

En segundo lugar, debemos dirigir nuestra atención a la representación** escénica y a la necesidad de ésta, y,

en tercer lugar$_3$ recorrer los diversos géneros de poesía dramática en su concreta realidad efectiva histórica.

1. El drama como obra de arte poética

Lo primero que más determinadamente podemos poner de relieve concierne al aspecto *poético* como tal de la obra dramática, independientemente del hecho de que ésta deba ser puesta en escena para la intuición inmediata. Forman parte de esto como objetos más precisos de nuestra consideración,

en primer lugar, el principio general de la poesía dramática;

en segundo lugar, las determinaciones particulares de la obra de arte dramática;

en tercer lugar, la relación de ésta con el público.

a) El principio de la poesía dramática

La necesidad del drama en general es la representación** de acciones y relaciones humanas actuales para la consciencia representativa* en exteriorización por tanto verbal de las personas que expresan la acción. Pero la acción dramática no se limita a la simple ejecución imperturbada de un fin determinado, sino que estriba en coyunturas, pasiones y caracteres de todo punto colisionantes, y lleva por consiguiente a acciones y reacciones que hacen por su parte necesario a su vez un allanamiento de la lucha y de la disensión. Lo que por tanto vemos ante nosotros son los fines individualizados en caracteres vivos y situaciones conflictivas,

en su mostrarse y afirmarse, influenciarse y determinarse recíprocos —todo con instantaneidad de mutua exteriorización—, así como el resultado final en sí mismo fundamentado de todo este tinglado humano de querer y consumar que se entrecruza en movimiento y sin embargo se resuelve en calma.

Ahora bien, el modo poético de concepción de este nuevo contenido debe ser, como ya indiqué, una unión mediadora del principio artístico épico y lírico.

α) Lo primero que a este respecto puede establecerse concierne a la *época* en que la poesía dramática puede hacerse valer como género preeminente. El drama es el producto de una vida nacional ya en sí desarrollada. Pues presupone esencialmente tanto los días originariamente poéticos del epos propiamente dicho como también la subjetividad autónoma de la efusión lírica en cuanto pasados, pues, compendiando a ambas, en ninguna de estas esferas para sí discernidas se contenta. Para esta asociación poética la libre autoconsciencia de fines, enredos y destinos humanos debe estar ya totalmente despierta y conformada de un modo que sólo deviene posible en las épocas de desarrollo del ser-ahí nacional medias y tardías. Son así también las primeras grandes gestas y acontecimientos de los pueblos comúnmente de naturaleza más épica que dramática —expediciones colectivas en su mayoría al exterior, como la guerra de Troya, la oscilación de la migración de los pueblos, las Cruzadas, o la defensa patria mancomunada contra extranjeros, como las Guerras Médicas—, y sólo más tarde aparecen esos solitarios héroes más autónomos que autónomamente conciben por sí fines y consuman empresas.

β) Por lo que, *en segundo lugar*, concierne a la *mediación* entre el *principio épico* y el *lírico*, hemos de representárnosla*

conforme a lo que sigue.

Ya el epos nos presenta una acción, pero como totalidad sustancial de un espíritu nacional en forma de determinados acontecimientos y gestas objetivos en que el querer subjetivo, el fin individual y la exterioridad de las coyunturas mantienen el equilibrio con sus obstáculos reales. En la lírica en cambio es el sujeto el que para sí aparece y se expresa en su interioridad autónoma.

Ahora bien, si el drama debe cohesionar en sí ambas vertientes, tiene,

αα) en primer lugar, como el epos, que llevar a intuición un suceso, un hecho, una acción; pero de todo lo que ocurre debe eliminar la exterioridad y sustituirla como fundamento y eficiencia por el individuo autoconsciente y activo. Pues el drama no se derrite en un interior lírico frente a lo externo, sino que representa** un interior y la realización externa *del mismo*. Por eso el suceso no aparece como derivado de las coyunturas externas, sino del querer y del carácter internos, y sólo adquiere significado dramático por la referencia a los fines y pasiones subjetivos. Sin embargo, tampoco se queda el individuo sólo en su autonomía conclusa, sino que se encuentra llevado a oposición y lucha con otros por la clase de coyunturas en que toma como contenido de su querer su carácter y fin, así como por la naturaleza de este fin individual. Por eso la acción está a merced de enredos y colisiones que por su parte, incluso contra la voluntad y la intención de los caracteres actuantes, conducen a un desenlace en el que resalta la propia esencia interna de fines, caracteres y conflictos humanos. Esto sustancial que se hace valer en los individuos que actúan autónomamente por sí es el otro aspecto de lo épico que se evidencia operativo y vivo en el principio de la poesía dramática.

ββ) Por tanto, por más que el individuo devenga según su interior el centro, la representación** dramática no puede sin embargo contentarse con las situaciones meramente líricas del ánimo y dejar que el sujeto describa[775] con ociosa participación gestas ya consumadas, o describir[776] en general goces, intuiciones y sentimientos pasivos; sino que el drama debe mostrar las situaciones y la disposición de éstas determinadas por el carácter individual que se resuelve por fines particulares y hace de éstos el contenido particular de su sí volitivo. La determinidad del ánimo pasa por tanto en el drama al impulso, a la realización efectiva de lo interno por la voluntad, a la acción, se hace exterior, se objetiva, y se vuelve por tanto hacia el lado de la realidad épica. Pero el fenómeno externo, en vez de entrar en el ser-ahí como mero suceso, contiene para el individuo mismo las intenciones y fines de éste; la acción es el querer consumado que es al mismo tiempo *sabido*, tanto respecto a su origen y punto de partida en lo interno como por lo que al resultado final se refiere. Pues lo que del acto deriva surge para el individuo mismo de ello y ejerce su repercusión en el carácter subjetivo y en las circunstancias de éste. Esta constante referencia de la realidad en conjunto al interior del individuo que se determina a partir de sí, el cual es igualmente el fundamento de la misma cuando la recupera en sí, es el principio propiamente hablando lírico de la poesía dramática.

γγ) Sólo de este modo aparece la acción como *acción*, como ejecución efectivamente real de intenciones y fines internos, con cuya realidad el sujeto se integra como consigo mismo y en ella se quiere y goza a sí mismo, y debe también responsabilizarse con todo su sí mismo de lo que de éste trasciende al ser-ahí externo. El individuo dramático recoge él mismo los frutos de sus propios actos.

Pero, ahora bien, puesto que el interés se limita al fin interno cuyo héroe es el individuo actuante, y de lo externo sólo es preciso que se asuma en la obra de arte lo que tenga una referencia esencial a este fin oriundo de la autoconsciencia, el drama es, *en primer lugar*, más abstracto que el epos. Pues por una parte la acción, en la medida en que se apoya en la autodeterminación del carácter y debe derivar de esta fuente interna, no tiene como presupuesto el terreno épico de una concepción del mundo total, que se explaye objetivamente en todas sus vertientes y ramificaciones, sino que se concentra en la simplicidad de determinadas coyunturas, bajo las cuales el sujeto opta por su fin y lo consuma; por otra, no es la individualidad la que debe desarrollarse ante nosotros en *todo* el complejo de sus propiedades épicas nacionales, sino el carácter en relación a su *acción*, que tiene como alma universal un fin *determinado*. Este fin, la cosa que interesa, está por encima de la amplitud particular del individuo, el cual sólo aparece como órgano vivo y soporte vivificante. Un ulterior despliegue del carácter individual en las más diversas vertientes, las cuales no están en ninguna o sólo en remota conexión con su acción concentrada en *un* punto, sería algo superfluo, de modo por tanto que, también por lo que a la individualidad actuante se refiere, la poesía dramática debe concentrarse más simplemente que la épica. Lo mismo vale para el número y la diversidad de los personajes puestos en escena. Pues en la medida en que, como se ha dicho, el drama no se mueve en el terreno de una en sí total realidad efectiva nacional que deba venirnos a intuición en su polimorfo conjunto de distintos estamentos, generaciones, sexos, actividades, etc., sino que a la inversa tiene que encauzar nuestra mirada hacia el fin *uno* y su cumplimiento, esta laxa dispersión objetiva sería tan ociosa como perturbadora.

Pero al mismo tiempo, *en segundo lugar*, el fin y el contenido de una acción sólo son dramáticos por el hecho de que por su determinidad, en cuya particularización el carácter individual mismo no puede captarlos más que bajo determinadas coyunturas, provoca en otros individuos otros fines y pasiones opuestos. Ahora bien, en cada uno de los actuantes pueden ser este pathos impulsor potencias espirituales, éticas, divinas, el derecho, el amor a la patria, a los padres, a los hermanos, a la esposa, etc.; sin embargo, si este contenido del sentimiento y de la actividad humanos debe aparecer dramáticamente, debe *contraponerse* a sí en su particularización como fines diversos, de modo que la acción tiene en general que experimentar impedimentos por parte de otros individuos actuantes y cae en enredos y oposiciones que combaten recíprocamente el éxito y la imposición de uno sobre otro. El verdadero contenido, lo propiamente hablando eficiente, son sin duda por consiguiente las potencias eternas, lo en y para sí ético, los dioses de la realidad efectiva viva, en general lo divino y verdadero, pero no en su apaciguadora potencia, en la que los dioses inmóviles, en vez de actuar, permanecen felizmente sumergidos en sí como impasibles imágenes escultóricas, sino lo divino en su comunidad como contenido y fin de la individualidad humana, llevado a existencia y reclutado para la acción y puesto en movimiento como ser-ahí concreto [777].

Sin embargo, si de este modo lo divino constituye la más interna verdad objetiva en la objetividad externa de la acción, la decisión sobre el curso y el desenlace de los enredos y conflictos no puede, *en tercer lugar*, residir en los individuos singulares que se enfrentan entre sí, sino en lo divino mismo como totalidad en sí, y así el drama, sea del modo que quiera, debe patentizarnos el vivo operar de una necesidad que estriba en sí misma, que resuelve toda lucha y contradicción.

γ) Al *poeta* dramático como sujeto productor se le plantea por tanto ante todo la exigencia de que tenga pleno discernimiento de aquello interno y universal subyacente a fines, luchas y destinos humanos. Debe llevar a la consciencia en qué oposiciones y complicaciones puede la acción, conforme a la naturaleza de la cosa, aparecer, tanto por el lado de la pasión y la individualidad subjetivas de los caracteres como por el lado del contenido de proyectos y decisiones humanos, así como de las concretas relaciones y coyunturas externas; y debe al mismo tiempo ser capaz de reconocer cuáles son las potencias dominantes que le confieren al hombre la justa suerte para sus consumaciones. Tanto el derecho como el extravío de las pasiones que soplan con fuerza en el pecho humano e impulsan a la acción deben estar ante él con la misma claridad, a fin de que allí donde para la mirada común parecen dominar sólo la oscuridad, el azar y el extravío, se revele para él el cumplimiento efectivamente real de lo en y para sí racional y efectivamente real mismo. Tampoco puede por tanto el poeta dramático quedarse en el mecerse meramente indeterminado en las profundidades del ánimo como en el mantenimiento unilateral en cualquier disposición exclusiva y parcialidad limitada en el modo de sentir y en la concepción del mundo, sino que tiene necesidad de la máxima apertura y más comprehensiva amplitud de espíritu. Pues las potencias espirituales que en el epos mitológico son distintas y devienen más indeterminadas en su *significado* por la multilateral individualización *real*, en lo dramático aparecen *opuestas entre sí* según su simple contenido sustancial como pathos de individuos, y el drama es la disolución de la unilateralidad de estas potencias que se autonomizan en los individuos, sea que éstas se enfrenten hostilmente, como en la tragedia, o que, como en la comedia, se muestren como disolviéndose

inmediatamente en ellas mismas.

b) La obra de arte dramática

Ahora bien, por lo que, *en segundo lugar*, concierne al drama como obra de arte concreta, los principales puntos que quiero subrayar son brevemente los siguientes:

en primer lugar, la unidad de éste, a diferencia del epos y del poema lírico;

en segundo lugar, la clase de articulación y desarrollo;

en tercer lugar, el aspecto externo de la dicción, del diálogo y del metro,

α) Lo primero y más general que sobre la *unidad* del drama puede establecerse enlaza con la observación que ya he señalado más arriba, a saber, que la poesía dramática debe, frente al epos, concentrarse más en sí. Pues, aunque también el epos tiene como punto de unidad un acontecimiento individual, éste discurre sobre un terreno múltiplemente extendido de una amplia realidad efectiva popular y puede desintegrarse en multilaterales episodios y la autonomía objetiva de los mismos. La misma apariencia de una sólo lábil conexión se le permitía a algunos géneros de la lírica por el motivo opuesto. Pero, ahora bien, puesto que en lo dramático, como ya vimos, falta por una parte esa base épica y por otra los individuos no se expresan con singularidad meramente lírica, sino que por los contrastes entre sus caracteres y fines entran de tal modo en relación recíproca que precisamente esta referencia individual constituye el terreno de su existencia dramática, de esto resulta ya la necesidad de una más firme conclusión de toda la obra. Esta más estrecha cohesión es de naturaleza tanto objetiva como subjetiva: objetiva por el lado del contenido fáctico de los

fines que los individuos consuman agónicamente; subjetiva por el hecho de que este contenido en sí sustancial aparece en lo dramático como pasión de caracteres particulares, de modo que el fracaso o el éxito, la dicha o la desdicha, la victoria o la derrota, afectan esencialmente en su fin a los individuos mismos.

Como leyes más precisas pueden indicarse los conocidos preceptos de la llamada unidad de lugar, tiempo y acción.

αα) La inalterabilidad de un escenario exclusivo para la acción determinada forma parte de esas rígidas reglas que particularmente los franceses abstrajeron de la tragedia antigua y de las observaciones aristotélicas. Pero Aristóteles sólo dice de la tragedia (*Poética*, cap. 5) que la duración de su acción no exceda de un día; no trata en cambio de la unidad de lugar, y tampoco los poetas antiguos le siguieron en el estricto sentido francés, y cambiaron, p. ej., el escenario en las *Euménides* de Esquilo y en el *Ayax* de Sófocles. Menos aún puede la poesía dramática más reciente plegarse al yugo de una abstracta mismidad de lugar, si debe representar** una riqueza de colisiones, caracteres, personajes episódicos e incidentes intercalados, en suma una acción cuya plenitud interna precisa también de una explayación externa. En la medida en que poetiza dentro del tipo romántico, que en lo exterior puede en general ser más variopinto y arbitrario, la poesía moderna se ha liberado por consiguiente de esta exigencia. Pero si la acción está verdaderamente concentrada en unos pocos grandes motivos, de modo que también en lo externo puede ser simple, no precisa tampoco de un múltiple cambio de escena. Y hace bien. Pues, por más falso que pueda ser ese precepto meramente convencional, en él está implícita al menos la acertada idea de que el constante cambio de acá para allá de un lugar a otro sin fundamento debe aparecer igualmente inadmisible. Pues, por una parte, la concentración

dramática de la acción tiene también que hacerse valer —frente al epos, que en el espacio puede discurrir del modo más multilateral con amplia comodidad y alteración— en este respecto exterior; por otra, el drama no es sólo compuesto, como el epos, para la representación* interna, sino para la intuición inmediata. En nuestra fantasía podemos fácilmente trasladarnos de un lugar a otro; pero en la intuición real no debe requerírsele a la imaginación demasiado que contravenga a la intuición sensible. Shakespeare, p. ej., en cuyas tragedias y comedias el escenario cambia muy a menudo, levantaba postes y pegaba carteles en los que decía dónde transcurría la escena. Sólo que éste es un recurso pobre y nunca deja de ser una dispersión. Por eso la unidad de lugar se recomienda al menos en cuanto para sí inteligible y cómoda, en la medida en que con ella se evita toda confusión. Pero ciertamente a la fantasía puede confiársele mucho que sea contrario a la intuición y a la verosimilitud meramente empíricas, y el proceder más adecuado siempre consistirá en adoptar en este respecto una dichosa vía intermedia, es decir, en no violar el derecho de la realidad efectiva ni exigir una observancia demasiado estricta del mismo.

ββ) Lo mismo vale por entero para la unidad de *tiempo*. Pues en la representación* pueden compendiarse para sí ciertamente grandes espacios temporales sin dificultad, pero en la intuición sensible no puede pasarse tan rápidamente por encima de algunos años. Por consiguiente, si la acción es simple según todo su contenido y sus conflictos, lo mejor será contraer también simplemente el tiempo de su lucha hasta la resolución. Si en cambio precisa de ricos caracteres cuyas fases de desarrollo hacen necesarias numerosas situaciones separadas en el tiempo, deviene en y para sí imposible la unidad formal de una duración temporal nunca sino relativa y por entero convencional; y querer suprimir del dominio de

la poesía dramática una tal representación** sólo porque choca con esa establecida unidad temporal no significaría otra cosa que erigir a la prosa de la realidad efectiva sensible en juez último de la verdad de la poesía. Pero menos que nada debe dársele tanto crédito a la verosimilitud meramente empírica de que como espectadores podamos ver transcurrir ante nosotros en pocas horas un breve espacio temporal en presencia sensible. Pues precisamente allí donde el poeta se ha esforzado por ceñirse al máximo a ella, casi ineludiblemente surgen por otros lados las peores inverosimilitudes.

γγ) La ley verdaderamente inviolable es en cambio la unidad de *acción*. Pero en qué consista propiamente hablando esta unidad puede dar lugar a muchas controversias, y sólo quiero por tanto esclarecer más precisamente su sentido. Toda acción en general debe ya tener un fin *determinado* que ella consuma, pues con la acción el hombre entra activamente en la concreta realidad efectiva, en la que también lo más general al punto se condensa y limita en fenómeno particular. Por este lado habría por tanto que buscar la unidad en la realización de un fin en sí mismo determinado y llevado concretamente a la meta bajo coyunturas y relaciones particulares. Pero, ahora bien, como vimos, las coyunturas para la acción dramática son de tal índole que el fin individual experimenta con ello obstáculos por parte de otros individuos, pues se le cruza en el camino un fin opuesto que igualmente trata de procurarse ser-ahí, de modo que en este enfrentamiento se llega a conflictos recíprocos y a la complicación de los mismos. La acción dramática estriba por tanto esencialmente en un actuar *colisionante*, y la verdadera unidad sólo puede tener su fundamento en el movimiento total por el que la colisión, según la determinación de las coyunturas, los caracteres y los fines particulares, tanto se restaura conforme a los fines y caracteres como supera su

contradicción. Esta solución debe entonces ser al mismo tiempo, como la acción misma, subjetiva y objetiva. Pues por una parte encuentra su ajuste la lucha de los *fines* contrapuestos; por otra los *individuos* han transferido más o menos todo su querer y ser a la empresa que han de llevar a cabo, de modo por tanto que el éxito o el fracaso de la misma, la consumación plena o limitada, la derrota necesaria o la unión pacífica con intenciones aparentemente opuestas determinan también la suerte del individuo[778], en la medida en que éste se haya imbuido de lo que estaba constreñido a poner en obra. Sólo es por tanto alcanzado un verdadero final cuando el fin y el interés de la acción en torno a los cuales gira el todo son idénticos a los individuos y están por completo ligados a éstos. Ahora bien, según la diferencia y la oposición de los caracteres que actúan dramáticamente sean mantenidos simples o bien estén ramificados en diversamente episódicos acciones accesorias y personajes, puede la unidad ser a su vez más estricta o más lábil. La comedia, p. ej., no ha menester en intrigas multilateralmente complicadas integrarse tan firmemente como la tragedia, en su mayor parte motivada con simplicidad más grandiosa. Sin embargo, también a este respecto es la tragedia romántica más variopinta y en su unidad más laxa que la antigua. Pero incluso aquí debe permanecer reconocible la relación de los episodios y de los personajes secundarios, y con la conclusión debe también estar concluso y redondeado el todo según la cosa. Así, p. ej., en *Romeo y Julieta* son ciertamente las rencillas familiares, que ciertamente están fuera de los amantes y de su fin y destino, el terreno de la acción, pero no el punto que propiamente hablando interesa, y Shakespeare le dedica en la conclusión una atención, aunque menor sin embargo inexcusable, a su término. Asimismo, en *Hamlet* el destino del reino danés no deja de ser un interés subordinado,

pero, sin embargo, con la entrada de Fortimbrás, aparece tomado en cuenta y obtiene un colofón satisfactorio.

Ahora bien, en el final determinado que resuelve colisiones puede a su vez darse, por supuesto, la posibilidad de nuevos intereses y conflictos; sin embargo, en la obra para sí conclusa debe encontrar su enquiciamiento la colisión *una* de que se trataba. De esta índole son, p. ej., las tres tragedias del legendario ciclo tebano de Sófocles. La primera contiene el descubrimiento de Edipo como asesino de Layo, la segunda su apacible muerte en la floresta de las Euménides, la tercera el destino de Antígona, y sin embargo cada una de estas tres tragedias es, independientemente de las demás, un todo en sí autónomo.

β) Por lo que, *en segundo lugar*, concierne al concreto *modo de desarrollo* de la obra de arte dramática, tenemos que subrayar principalmente tres puntos en que el drama se distingue del epos y de la canción, a saber: las dimensiones, la clase de progresión y la división en escenas y actos.

αα) Ya hemos visto que un drama no debe tener la misma extensión que le es necesaria a la epopeya propiamente dicha. Por tanto, aparte de la ya mencionada ausencia de la circunstancia del mundo descrita en su totalidad en el epos y del énfasis en la más simple colisión, la cual ofrece el contenido dramático esencial, sólo quiero indicar todavía el ulterior fundamento de que en el drama por un lado queda dejada a la representación efectivamente real la mayor parte de aquello que el poeta épico debe describir para la intuición con minuciosa lentitud, mientras que por otra el aspecto principal no lo constituye el acto real, sino la exposición de la pasión interna. Pero, frente a la vastedad del fenómeno real, lo interno se resume en simples sentimientos, sentencias, decisiones, etc., y también en este respecto hace valer, a

diferencia de la recíproca exterioridad épica y del pasado temporal, el principio de concentración lírica y del surgimiento y la expresión actuales de pasiones y representaciones*. Pero la poesía dramática no se contenta sólo con la exposición de *una* situación, sino que representa** lo insensible del ánimo y del espíritu actuando al mismo tiempo como una totalidad de circunstancias y fines de diversos caracteres que exteriorizan conjuntamente lo que respecto a su acción sucede en su interior, de modo que en comparación con el poema lírico el drama se despliega y redondea a su vez en unas dimensiones mucho mayores. En general, la relación puede determinarse de tal modo que la poesía dramática esté aproximadamente a medio camino entre la dispersión de la epopeya y la concentración de la lírica.

ββ) Más importante que este aspecto de la medida externa es, *en segundo lugar*, la clase de *progresión dramática*, frente al modo de desarrollo del epos. Como vimos, la forma de objetividad épica precisa en general un detenimiento descriptivo que puede agudizarse hasta la obstaculización efectivamente real. Ahora bien, pudiera ciertamente a primera vista parecer que la poesía dramática, puesto que en su representación** al fin y al carácter *unos* se les contraponen otros fines y caracteres, no sería sino justo que tomara por su principio esta rémora e impedimento. Sin embargo, sucede justo al revés. El curso propiamente hablando dramático es el *avance* continuo hacia la catástrofe final. Esto se explica simplemente por el hecho de que el eje preeminente lo constituye la *colisión*. Por una parte por tanto todo tiende al estallido de este conflicto, por otra precisamente las rencillas y la contradicción de actitudes, fines y actividades enfrentadas precisan sin más una solución y son empujadas a este resultado. No debe sin embargo

decirse con esto que el mero apresuramiento en la marcha sea ya en y para sí una belleza dramática; por el contrario, también el poeta dramático debe concederse la lentitud para poder configurar cada situación para sí con todos los motivos implícitos en ella. Pero son contrarias al carácter del drama escenas episódicas que, sin llevar más allá la acción, sólo obstaculizan la marcha.

γγ) Finalmente, la subdivisión en el curso de la obra dramática se hace del modo más natural a través de los momentos principales que están fundamentados en el concepto mismo de movimiento dramático. En relación con esto, ya Aristóteles dice (*Poética*, cap. 7) que un todo es lo que tiene comienzo, medio y final; comienzo es lo que, ello mismo necesario, no es por otro, sino por lo que es y de lo que procede otro; final lo opuesto, lo que nace necesariamente, o en su mayor parte, de otro, pero ello mismo nada tiene por consecuencia; pero el medio tanto lo que por otro como de lo que otro procede. Ahora bien, en la realidad efectiva empírica cada acción tiene múltiples presupuestos, de modo que difícilmente puede determinarse en qué punto ha de encontrarse el comienzo propiamente dicho; pero en la medida en que la acción dramática estriba esencialmente en una determinada colisión, *la* situación implicará el punto de partida adecuado desde el cual ese conflicto, aunque todavía no haya estallado, debe desarrollarse en el curso ulterior. El final en cambio se alcanzará cuando se haya llevado a efecto en todos los respectos la disolución de la discordia y de la complicación. En medio entre este inicio y el final se ubica la lucha entre fines y la contienda entre los caracteres colisionantes. Ahora bien, estos distintos miembros son en lo dramático, en cuanto momentos de la acción, ellos mismos acciones, para las que es por tanto de todo punto adecuada la designación de *actos*. Ahora ocasionalmente se los llama

ciertamente pausas, y un príncipe, que debía de tener prisa o que quería que le mantuvieran ocupado sin interrupción, reprendió una vez al chambelán en el teatro porque hubiera todavía otra pausa. En cuanto al *número*, lo más pertinente es que todo drama tenga *tres* de tales actos, de los que el *primero* expone el surgimiento de la colisión que luego se patentiza vivamente en el *segundo* como choque de intereses, como diferencia, lucha y enredo, hasta que finalmente, en el *tercero*, llevada al culmen de la contradicción, se resuelve necesariamente. De esta articulación natural pueden citarse como análogo correspondiente entre los antiguos, entre quienes los cortes dramáticos resultan en general más indeterminados, las trilogías de Esquilo, en las que sin embargo cada parte se redondea en un todo para sí concluso. En la poesía moderna los españoles principalmente siguen la partición en tres actos; en cambio, los ingleses, franceses y alemanes en la mayoría de los casos fraccionan el todo en *cinco* actos, pues la exposición recae en el primer acto, mientras que los tres centrales detallan las diferentes arremetidas y contrarrestos, embrollos y luchas de los bandos enfrentados, y sólo en el quinto arriba la colisión a cabal conclusión.

γ) Lo último de que ahora tenemos todavía que hablar concierne a los *medios externos*, de cuyo uso dispone la poesía dramática en la medida en que ésta, aparte de la representación efectivamente real, permanece en su propio dominio. Se limitan a la clase específica de dicción dramáticamente eficaz en general, a la diferencia más precisa entre monólogo, diálogo, etc., y al metro. Pues en el drama, como ya más de una vez he señalado, el aspecto principal no es el acto real, sino la exposición del espíritu interno de la acción tanto respecto a los caracteres actuantes y a su pasión, pathos, decisión, confrontación y mediación, como también

por lo que a la naturaleza general de la acción en su lucha y destino se refiere. Este espíritu interno, en la medida en que lo configura la poesía en cuanto poesía, encuentra por consiguiente una expresión adecuada sobre todo en la palabra poética en cuanto exteriorización espiritualísima de los sentimientos y de las representaciones*.

αα) Pero, ahora bien, así como el drama compendia en sí el principio del epos y de la lírica, así tiene también la dicción dramática que llevar en sí y ostentar elementos tanto líricos como épicos. El aspecto *lírico*, particularmente en el drama moderno, encuentra su lugar en general allí donde la subjetividad se vuelca en sí misma y en su decidir y obrar quiere siempre conservar el autosentimiento de sus interioridad; sin embargo, si no debe dejar de ser dramática, el desahogo[779] del propio corazón no debe ser un mero ocuparse de sentimientos, recuerdos y consideraciones errantes, sino mantenerse en constante referencia a la acción y tener como resultado y acompañar los distintos momentos de la misma. Frente a este pathos subjetivo, en cuanto elemento épico lo *objetivamente* patético afecta primordialmente al desarrollo, más bien vuelto hacia el espectador, de lo sustancial, de las relaciones, fines y caracteres. También este aspecto puede a su vez adoptar un tono en parte lírico y sólo sigue siendo dramático en la medida en que no abandona autónomamente para sí el progreso de la acción y la referencia a la misma. Pueden además intercalarse, como segundo resto de poesía épica, relatos narrativos, descripciones de batallas y otras cosas por el estilo; pero también éstos deben en lo dramático por un lado ser más comprimidos y ágiles, por otro evidenciarse igualmente por su parte necesarios para el progreso mismo de la acción. Lo *dramático* propiamente dicho es finalmente la expresión de los individuos en la lucha de sus intereses y en la

discordia de sus caracteres y pasiones. Ahora bien, los dos primeros elementos pueden aquí compenetrarse en su mediación verdaderamente dramática, a lo que luego se agrega todavía el aspecto del acontecer exterior, que la palabra asume igualmente en sí; tal, p. ej., como la mayoría de salidas y entradas de los personajes son anunciadas de antemano y también su conducta externa es a menudo indicada por otros individuos. Ahora bien, una diferencia capital en todos estos respectos es el modo de expresión de la llamada naturalidad, en contraste con un lenguaje teatral convencional y la retórica del mismo. Diderot, Lessing, también Goethe y Schiller en su juventud, se inclinaron en los tiempos más recientes primordialmente del lado de la naturalidad real: Lessing con gran cultura y refinamiento de observación, Schiller y Goethe con preferencia por la vitalidad inmediata de una rudeza y fuerza sin adornos. Se consideraba como poco natural que los hombres pudieran hablar entre sí como en la comedia y la tragedia griegas, pero principalmente —y en el último caso tiene su justificación— en las francesas. Pero, dada una sobreabundancia de rasgos meramente reales, esta clase de naturalidad puede a su vez fácilmente caer por otro lado en lo árido y prosaico, en la medida en que los caracteres no desarrollan la sustancia de su ánimo y de su acción, sino que sólo llevan a exteriorización lo que, sin consciencia más alta de sí y de sus relaciones, sienten en la vitalidad enteramente inmediata de su individualidad. Cuanto más naturales resultan los individuos a este respecto, tanto más prosaicos devienen. Pues los hombres naturales se comportan en sus conversaciones y discusiones predominantemente como personajes meramente *singulares* que, cuando deben ser descritos según su particularidad inmediata, no pueden presentarse en su figura sustancial. Y, respecto a la esencia de la cuestión de que se trata, la tosquedad y el refinamiento se

reducen en último término a lo mismo. Pues si la tosquedad se origina en la personalidad particular que se abandona a las inspiraciones inmediatas de una actitud y modo de sentir no educados, a su vez el refinamiento no tiende a la inversa más que a lo que de abstractamente universal y formal hay en el respeto, en el reconocimiento de la personalidad, el amor, el honor, etc., sin que con ello se exprese nada objetivo y pleno de contenido. Entre esta universalidad meramente formal y aquella exteriorización natural de particularidades sin pulir está lo verdaderamente universal, que no resulta ni formal ni carente de individualidad, sino que encuentra su doble cumplimiento en la determinidad del carácter y en la objetividad de las actitudes y de los fines. Lo auténticamente poético consistirá por tanto en dejar que lo característico e individual de la realidad inmediata se eleve al elemento purificador de la universalidad y que ambos aspectos se medien recíprocamente. Entonces también nosotros sentimos respecto a la dicción que, sin abandonar el suelo de la realidad efectiva y de los verdaderos rasgos de ésta, nos encontramos sin embargo en otra esfera, a saber, en el dominio ideal del arte. De esta índole es el lenguaje de la poesía dramática griega, el posterior lenguaje de Goethe, en parte también el de Schiller y, a su manera, también el de Shakespeare, si bien éste, conforme a la circunstancia teatral de su tiempo, debía dejar aquí y allá una parte del discurso al don de inventiva del actor.

ββ) Ahora bien, *en segundo lugar*, el modo de exteriorización dramático se divide más precisamente en efusiones de cantos corales, en monólogos y en diálogos. Como es sabido, la diferencia entre el coro y el diálogo la desarrolló sobre todo el drama antiguo, mientras que en el moderno esta diferencia se suprime, pues aquello que entre los antiguos recitaba el coro es puesto más bien en boca de los

mismos personajes actuantes. Pues el *canto coral*, frente a los caracteres individuales y a su discordia interna y externa, expresa las actitudes y los sentimientos generales de un modo que se aproxima ora a la sustancialidad de enunciados épicos, ora al impulso lírico. En los *monólogos* es a la inversa el interior singular lo que deviene para sí mismo objetivo en una determinada situación de la acción. Por eso tienen su lugar auténticamente dramático particularmente en momentos tales en que el ánimo, tras las vicisitudes precedentes, se recoge simplemente en sí, se rinde cuentas de su diferencia frente a otros o de su propia discordancia, o bien llega a una resolución última sobre decisiones largamente maduradas o súbitas. Pero la forma completamente dramática es, *en tercer lugar*, el *diálogo*. Pues sólo en éste pueden los individuos actuantes expresarse *unos* a *otros* su carácter y fin tanto por el lado de su particularidad como por lo que a lo sustancial de su pathos respecta, entrar en lucha y con ello poner la acción en movimiento efectivamente real. Ahora bien, en el diálogo puede igualmente distinguirse a su vez la expresión de un pathos *subjetivo* y *objetivo*. El primero forma más bien parte de la contingente pasión particular, sea que ésta permanezca constreñida en sí y sólo se exteriorice aforísticamente, o que pueda también prorrumpir fuera de sí y explicitarse por completo. Se sirven particularmente de esta clase de pathos poetas que quieren agitar el sentimiento subjetivo con escenas patéticas. Pero por más que en tal caso describan sufrimientos personales y pasiones salvajes, o bien la irreconciliada discordia interna del alma, con ello se conmueve menos el ánimo verdaderamente humano que mediante un pathos en el que se desarrolle al mismo tiempo un contenido objetivo. Por eso, p. ej., hacen en conjunto menos impresión las piezas más antiguas de Goethe, tan profunda que es su temática en sí misma, tan naturalmente que están dialogadas las escenas.

Igualmente, sólo en grado menor se emociona un sano sentido con los estallidos de desgarramiento irreconciliado y de ira desenfrenada; pero particularmente enfría más que enardece lo horrendo. Y en nada ayuda al poeta describir la pasión tan conmovedoramente: el corazón no se siente sino despedazado, y se aparta. Pues ello no implica lo positivo, la reconciliación que nunca debe faltarle al arte. Los antiguos en cambio operaban en sus tragedias primordialmente por el lado objetivo del pathos, al que al mismo tiempo, en la medida en que la antigüedad lo exige, tampoco le falta la individualidad humana. También las piezas de Schiller tienen este pathos de un ánimo grande, un pathos que es impregnante y en todos los casos se muestra y expresa como base de la acción. Ha particularmente de atribuirse a esta circunstancia el duradero efecto en que las tragedias de Schiller, principalmente cuando son puestas en escena, todavía no han remitido hoy en día. Pues lo que tiene universal, sostenido, profundo efecto dramático es sólo lo sustancial de la acción: en cuanto contenido determinado lo ético, formalmente la grandeza del espíritu y del carácter, en la cual vuelve a descollar Shakespeare.

γγ) Sobre el *metro* sólo quiero agregar finalmente unas pocas observaciones. Lo que más le conviene al metro dramático es el medio entre el sosegado, uniforme discurrir del hexámetro y las más fraccionadas y cesuradas medidas silábicas líricas. En este respecto se recomienda sobre todos los demás el metro yámbico. Pues con su ritmo progresivo, que puede devenir más sobresaltado y acelerado con el anapesto y más pesado con el espondeo, el yambo acompaña del modo más adecuado el curso progrediente de la acción, y particularmente el senario tiene un digno tono de noble, mesurada pasión. Entre los modernos, los españoles se sirven a la inversa de los troqueos sosegadamente lentos de cuatro

pies, que, ora con múltiples entrelazamientos en la rima y asonancias, ora sin rima, se evidencian sumamente idóneos para la fantasía desbordante de imágenes y las explicaciones intelectivamente sutiles que retardan más que propician la acción, mientras que además, para los juegos propiamente dichos de una sagacidad lírica, mezclan sonetos, octavas, etc. El alejandrino francés concuerda de igual modo con el decoro formal y la retórica declamatoria de pasiones ora más comedidas, ora más fogosas, cuya expresión convencional el drama francés se ha esforzado por desarrollar artificiosamente. En cambio, los más realistas ingleses, a los que también nosotros los alemanes hemos seguido en época más reciente, han mantenido el metro yámbico, al que ya Aristóteles (*Poética*, cap. 4) llama el μάλιστα λεκτικὸν τῶυ μέτρων[780], tratándolo sin embargo no como trímetro, sino con mucha libertad en un carácter menos patético.

c) Relación de la obra de arte dramática con el público

Aunque las ventajas o deficiencias de la dicción y del metro son también de importancia en la poesía épica y lírica, en obras de arte dramáticas ha sin embargo de atribuírseles un efecto más decisivo todavía por la circunstancia de que aquí nos las habernos con actitudes, caracteres y acciones que deben presentársenos en su realidad efectiva viva. Debido ya a este modo de expresión, una comedia de Calderón, p. ej., con todo el ingenioso juego de imágenes de su dicción ora intelectivamente aguda, ora ampulosa, y la alternancia de sus diversos metros líricos, muy difícilmente podría procurarnos una participación general. Debido a esta presencia y proximidad sensibles, los demás aspectos tanto del contenido como de la forma dramática tienen igualmente una relación

mucho más directa con el público al que se ofrecen. También a esta relación queremos echar todavía una ojeada brevemente.

Las obras científicas y los poemas líricos o épicos o bien tienen un público por así decir especializado, o bien a quién llegan semejantes poemas y otros escritos es indiferente y contingente. A quien no le gusta un libro lo abandona, así como pasa de largo ante cuadros o estatuas que no le complacen, y el autor siempre puede más o menos recurrir a la excusa de que su obra no fue escrita para éste o aquél. Distintas son las cosas en el caso de las producciones dramáticas. Pues aquí está presente un público determinado para quien debe haberse escrito y a quien el poeta está obligado. Pues aquél tiene derecho a aprobar o desaprobar, puesto que se le presenta como conjunto actual una obra de la que él debe gozar con participación viva aquí y ahora. Ahora bien, un tal público, que se reúne como colectivo para emitir sentencia, es de índole sumamente mixta; diverso en cultura, intereses, hábitos de gusto, aficiones, etc., de modo que ocasionalmente, para gustar completamente, puede ser necesario incluso un talento para lo malo y un cierto impudor respecto a las puras exigencias de auténtico arte. Ahora bien, también le queda ciertamente al poeta dramático la escapatoria de despreciar al público; pero entonces siempre ha errado su fin precisamente en lo que a su modo de eficiencia se refiere. Entre nosotros los alemanes en particular este desdén hacia el público se ha puesto de moda desde los tiempos de Tieck. El autor alemán quiere expresarse según su individualidad particular, pero no hacerles agradable su creación al oyente y al espectador. Por el contrario, en su tozudez alemana, para mostrarse como original cada cual debe tener algo distinto a los demás. Así, p. ej., Tieck y los señores Schlegel, quienes con su irónica intencionalidad no

han sabido ganarse el ánimo y el espíritu de su nación ni de su tiempo, han arremetido principalmente contra Schiller y le denigraron por el hecho de que éste dio con el tono justo para nosotros los alemanes y se hizo popularísimo. En cambio, nuestros vecinos los franceses hacen al revés; escriben para el efecto actual y siempre tienen en mente a su público, el cual a su vez es y puede ser un agudo e intransigente crítico para el autor, dado que en Francia se ha estabilizado un determinado gusto artístico, mientras que entre nosotros reina una anarquía en la que cada cual juzga y aplaude o condena como le viene en gana según el acaso de su parecer, sentimiento o capricho.

Pero, ahora bien, puesto que la naturaleza propia de la obra dramática implica la determinación de poseer en ella misma la vitalidad que le procure también en su pueblo una acogida favorable, el poeta dramático tiene ante todo que someterse a las exigencias que, independientemente de otras orientaciones y circunstancias temporales contingentes, pueden asegurar conforme al arte este necesario éxito. A este respecto sólo quiero llamar la atención sobre los puntos más generales.

α) En primer lugar, los fines que se controvierten y resuelven su lucha en la acción dramática tienen como base un interés universal-humano o un pathos que es un pathos válido, sustancial en el pueblo para el que el poeta produce. Pero, ahora bien, aquí lo universal-humano y lo específicamente nacional pueden divergir mucho respecto a lo sustancial de las colisiones. Obras que para un pueblo están en la cima del arte y del desarrollo dramáticos pueden por tanto no ser en absoluto gozables para otra época y para otra nación. P. ej., de la lírica hindú muchas cosas se nos aparecerán todavía hoy en día sumamente graciosas, delicadas y de encantadora dulzura, sin que por ello sintamos una diferencia repelente; la colisión en torno a la que gira la

acción en el *Sakuntala*[781], a saber, airado anatema del brahmán a quien Sakuntala no le hace su reverencia porque no le ha visto, no puede antojársenos sino absurda, de modo que, no obstante todos los demás méritos de este poema asombrosamente delicioso, no podemos sin embargo tener ningún interés por el centro esencial de la acción. Lo mismo vale para el modo y manera en que los españoles tratan una y otra vez el motivo del honor personal con una abstracción de sutileza y consecuencia cuya crueldad ofende profundísimamente nuestra representación* y nuestro sentimiento. Recuerdo así, p. ej., la tentativa de poner en escena una de las piezas de Calderón menos conocida entre nosotros, *A secreto agravio, secreta venganza*, una tentativa que sólo por esta razón fracasó totalmente. A su vez otra tragedia, *El médico de su honra*, que representa** en el mismo ámbito un conflicto sin embargo humanamente más profundo, con algunas modificaciones ha tenido más éxito que incluso *El príncipe constante*, a la que a su vez perjudica su principio rígida y abstractamente católico. En la orientación opuesta, las tragedias y comedias de Shakespeare han ido a la inversa teniendo cada vez más público, pues en ellas, no obstante toda la nacionalidad, prevalece sin embargo con mucho lo universal-humano, de modo que Shakespeare sólo no ha encontrado aceptación allí donde las convenciones artísticas nacionales son de índole tan estricta y específica que o bien excluyen sin más, o bien atrofian el goce de tales obras. El mismo privilegio de los dramas de Shakespeare tendrían también los trágicos antiguos si, aparte los alterados hábitos respecto a la representación** escénica y a algunos aspectos de las concepciones nacionales, no exigiésemos una más subjetiva profundidad de la interioridad y amplitud de la caracterización particular. En cambio, las *temáticas* antiguas en ninguna época perderán su efecto. En general puede por

consiguiente afirmarse que una obra dramática, cuanto más, en vez de tratar intereses sustancial-humanos, elija como contenido caracteres y pasiones enteramente específicos, tal como éstos están sólo condicionados por determinadas orientaciones nacionales temporales, tanto más caduca, pese a toda otra excelencia, será.

β) Pero, ahora bien, semejantes fines y acciones universal-humanos deben, *en segundo lugar*, ser poéticamente individualizados en viva realidad efectiva. Pues la obra dramática no tiene que hablarle sólo al sentido vivo, que por supuesto tampoco debe faltar en el público, sino que debe ser ahí en sí misma como una viva realidad efectiva de situaciones, circunstancias, caracteres y acciones.

αα) Por lo que en este respecto concierne al aspecto del entorno local, costumbres, usos y demás exterioridades dentro de la acción presentada, ya sobre esto he hablado más prolijamente en otro lugar (pág. 192-203). La individualización dramática o bien debe ser aquí tan del todo poética, viva e interesante que pasemos por alto lo extraño y nos sintamos arrastrados al interés hacia ella por esta vitalidad misma, o bien puede querer hacerse valer sólo como forma externa sobrepujada por lo espiritual y universal que ella entraña.

ββ) Más importante que este aspecto externo es la vitalidad de los *caracteres*, que no pueden ser intereses meramente personificados, como es, p. ej., el caso con demasiada frecuencia en nuestros actuales poetas dramáticos. Tales abstracciones de pasiones y fines determinados resultan por completo ineficaces; tampoco basta de ningún modo una individualización meramente superficial, pues entonces contenido y forma se separan a guisa de figuras alegóricas. Profundos sentimientos y pensamientos, grandes actitudes y

palabras no pueden ofrecer ninguna compensación a esta deficiencia. El individuo dramático debe por el contrario ser en sí mismo del todo vivo, una totalidad acabada cuya actitud y carácter concuerden con su fin y su acción. Aquí lo principal no lo constituye la mera amplitud de rasgos de carácter particulares, sino la individualidad penetrante que todo lo compendia en la unidad que ella misma es y que tanto en el discurso como en la acción patentiza esta individualidad como la única e idéntica fuente de la que surge toda palabra particular, todo rasgo de actitud, acto y modo de comportamiento singulares. Una mera yuxtaposición de propiedades y actuaciones distintas aunque dispuestas en un todo no da todavía un carácter vivo, que por el contrario presupone por parte del poeta mismo una viva creación rica en fantasía. De esta índole son, p. ej., los individuos de las tragedias de Sófocles, si bien no contienen la misma riqueza de rasgos particulares con que se nos presentan los héroes épicos de Homero. Entre los modernos, primordialmente Shakespeare y Goethe han puesto en pie los caracteres más plenos de vida, frente a lo que los franceses, en su primitiva poesía dramática en particular, se han mostrado más satisfechos con representantes formales y abstractos de géneros y pasiones universales que con individuos verdaderamente vivos.

γγ) Pero, *en tercer lugar*, la cuestión tampoco se ha liquidado todavía con esta vitalidad de los caracteres. La *Ifigenia* y el *Tasso*, p. ej., son ambos excelentes por este lado y, sin embargo, tomados en el sentido más propio, carecen de vida y movimiento dramáticos. Así, ya Schiller dice de la *Ifigenia* que en ella lo ético, lo que ocurre en el corazón, su actitud, se hace acción y por así decir nos es puesta ante los ojos. Y de hecho la descripción y expresión del mundo interno de distintos caracteres en determinadas situaciones

no basta todavía, sino que su colisión de *fines* debe destacar y presionar e impulsarse hacia adelante. Por eso Schiller [782] encuentra en la *Ifigenia* una marcha demasiado apacible, una lentitud demasiado grande, de modo que incluso dice que, en cuanto se la coteja con el concepto estricto de tragedia, invade abiertamente el campo épico. Pues lo dramáticamente eficaz es la acción en cuanto acción y no la más independiente del fin determinado y de la consumación del mismo exposición del carácter como tal. En el epos pueden caber la amplitud y multilateralidad del carácter, de las circunstancias, incidentes y acontecimientos, en el drama en cambio opera del modo más cabal la concentración en la colisión determinada y en la lucha de ésta. En este sentido tiene razón Aristóteles cuando afirma (*Poética*, cap. 6) que en la tragedia, hay dos fuentes (αἰτια δύο) para la acción, la actitud y el carácter (διᾶνοια καὶ ἦθος, pero que lo principal es el fin (τέλος) y que los individuos no actúan con vistas a la representación** de los caracteres, sino que éstos se incluyen por mor de la acción.

γ) Un último aspecto que en este lugar puede todavía tomarse en consideración concierne al *poeta* dramático en la relación con el público. La poesía épica requiere en su auténtica originariedad que el poeta se supere como sujeto frente a su obra, que está ahí objetivamente, y sólo nos dé la cosa; el bardo lírico expresa en cambio su propio ánimo y su concepción subjetiva del mundo.

αα) Ahora bien, en la medida en que el drama nos presenta la acción en actualidad sensible y los individuos hablan y son activos en sus propios nombres, podría parecer que en este ámbito, más todavía que el epos, en el que al menos aparece como narrador de los acontecimientos, el poeta debiera retirarse por entero. Sin embargo, esta apariencia está sólo relativamente justificada. Pues, como ya dije al principio, el

drama no debe su origen más que a épocas tales en que la autoconsciencia subjetiva ha alcanzado ya un alto grado de refinamiento por lo que respecta tanto a la concepción del mundo como al refinamiento artístico. No puede por tanto la obra dramática sustentar en sí, como la épica, la apariencia de haber brotado de la consciencia popular como tal, para cuyas cosas el poeta ha sido el órgano por así decir carente de subjetividad; sino que en la obra perfecta queremos reconocer al mismo tiempo el producto de la creación autoconsciente y original y por tanto también el arte y el virtuosismo de un poema individual. Sólo así obtienen las producciones dramáticas, a diferencia de las acciones y los sucesos efectivamente reales de modo inmediato, su cima propiamente dicha de vitalidad y determinidad artísticas. Sobre los poetas de obras dramáticas nunca ha tampoco surgido por consiguiente tanta controversia como sobre los autores de las epopeyas originarias.

ββ) Pero de otro lado, en un drama el público, si todavía conserva en sí el auténtico sentido y espíritu del arte, no quiere tener ante sí los más contingentes humores y disposiciones, las orientaciones individuales y la unilateral concepción del mundo de este o aquel sujeto cuya exteriorización debe resultarle más o menos permitida al poeta lírico, sino que tiene derecho a exigir que en el curso y desenlace de la acción dramática se evidencie trágica o cómicamente consumada la realización de lo en y para sí racional y verdadero. Ya en este sentido le planteé antes al poeta dramático ante todo la exigencia de que tiene que calar del modo más profundo en la esencia de la acción humana y en el gobierno divino del mundo, así como en la representación** tan clara como plena de vida de esta eterna sustancia de todos los caracteres, pasiones y destinos humanos. Por supuesto, con este calado de hecho logrado y el

poder individualmente vivo del arte puede el poeta entrar ocasionalmente en conflicto, bajo ciertas circunstancias, con las representaciones* limitadas y antiartísticas de su tiempo y nación; pero en este caso no ha de imputársele a él, sino al público, la culpa del desacuerdo. Él mismo no tiene otro deber que seguir a la verdad y al genio que le impulsa y que en última instancia, si es de índole justa, obtendrá, como en todas partes en que se trata de la verdad, la victoria.

γγ) Por lo que se refiere a la medida en que el poeta dramático puede presentarse en cuanto individuo ante su público, poco de determinado puede establecerse sobre ello. Por eso sólo quiero en general recordar que en muchas épocas la poesía dramática es también utilizada particularmente para procurar una introducción viva a nuevas ideas de la época respecto a la política, la eticidad, la poesía, la religión, etc. Ya Aristófanes polemiza en sus primitivas comedias contra las circunstancias internas de Atenas y contra la guerra del Peloponeso; también Voltaire intenta con frecuencia difundir a su vez, mediante obras dramáticas, sus principios ilustrados; pero es sobre todo Lessing quien en su *Natán* se ha esforzado por justificar su fe moral en oposición a la obtusa ortodoxia religiosa, y en tiempos más recientes también Goethe se ha empeñado en combatir en sus primeros productos la prosa del enfoque alemán de la vida y del arte, en lo que luego le ha seguido de diversos modos Tieck. Si una tal concepción individual del poeta se evidencia como una perspectiva superior y no se aparta con intencionalidad autónoma de la acción representada**, de modo que ésta no aparece rebajada a medio, al arte no se le inflige ninguna injusticia o perjuicio; pero si con ello sufre la libertad poética de la obra, el poeta puede ciertamente, mediante esta exhibición de sus tendencias, aunque verdaderas, sin embargo más independientes del producto artístico, producir una gran

impresión en el público; sin embargo, el interés que suscita deviene entonces sólo de índole material y tiene poco que ver con el arte mismo. Pero el mismo, gravísimo caso se presenta cuando el poeta quiere con la misma intencionalidad alentar incluso una falsa orientación que predomine en el público por mor de la mera complacencia, y con ello peca doblemente, tanto contra la verdad como contra el arte. Para finalmente añadir todavía una observación más precisa, entre los distintos géneros de la poesía dramática la tragedia admite un margen para la libre comparecencia de la subjetividad del poeta menor que la comedia, en la que ya de suyo el principio es la contingencia y el arbitrio de lo subjetivo en general. Así, p. ej., Aristófanes entra en las parábasis en contacto con el público ateniense de distintos modos, pues por una parte no reprime sus puntos de vista políticos sobre los acontecimientos y circunstancias del día y les da a sus conciudadanos prudentes consejos, por otra intenta poner fuera de combate a sus adversarios y rivales en arte, y a veces llega incluso a elogiar abiertamente su propia persona y las contingencias de ésta.

2. La ejecución externa de la obra de arte dramática

Entre todas las artes, sólo la poesía carece de la realidad plena, también sensible, de una apariencia externa. Ahora bien, puesto que el drama no sólo narra hechos pasados para la intuición espiritual o expresa el mundo subjetivo interno para la representación* y el ánimo, sino que se esfuerza por representar** una acción actual según su presente y realidad efectiva, incurriría en contradicción con su propio fin si debiera permanecer limitado a los medios que la *poesía* como tal puede ofrecer. Pues la acción presente ciertamente

pertenece por entero a lo interno y por este lado puede ser cabalmente expresada por la palabra; pero, a la inversa, la acción también sale a la realidad externa y requiere al hombre entero en su ser-ahí corpóreo, obrar, comportarse, en su movimiento corporal y en su expresión fisonómica de los sentimientos y las pasiones, tanto para sí como también en la influencia del hombre sobre el hombre y las reacciones que de ello puedan derivarse. Más aún, el individuo que se representa** en realidad efectivamente real hace entonces necesario un entorno externo, un lugar determinado en el que moverse y ser activo; y así la poesía dramática, en la medida en que ninguno de estos aspectos puede dejarse en su contingencia inmediata, sino que debe configurarse artísticamente en cuanto momento del arte mismo, precisa de la colaboración de casi todas las demás artes. El escenario circundante es o bien, como el templo, un entorno arquitectónico, o bien la naturaleza externa, ambos pictóricamente concebidos y ejecutados. En este escenario aparecen entonces las imágenes escultóricas animadas, y hacen objetivos su querer y sentir en desarrollo artístico tanto mediante recitación plena de expresión como mediante una mímica pictórica y posturas y movimientos del resto del cuerpo conformados desde dentro. Ahora bien, puede a este respecto señalarse más precisamente una diferencia que recuerda lo que ya antes he designado en el campo de la música como oposición entre lo declamatorio y lo melódico. Pues así como en la música declamatoria lo principal es la palabra en su significado espiritual, a cuya expresión característica se somete de todo punto el aspecto musical, mientras que la melodía, si bien puede asumir en sí el contenido de las palabras, se efunde y despliega libremente para sí en su elemento propio, así también la poesía dramática se sirve por un lado de esas artes hermanas sólo como base y

entorno sensibles sobre los que se erige en libre supremacía la palabra poética como el centro descollante del que propiamente hablando se trata; pero, por otra parte, lo que en principio sólo tenía validez como colaboración y acompañamiento deviene fin para sí mismo y se configura en su propio dominio como una belleza en sí autónoma; la declamación pasa a canto, la acción a danza mímica, y el escenario, con su pompa y su encanto pictórico, pretende igualmente para sí mismo perfección artística. Ahora bien, si, como particularmente ha sucedido de diversos modos en tiempos recientes, a la ejecución dramática externa de que acabamos de ocuparnos le contraponemos lo poético como tal, para las elucidaciones ulteriores de este ámbito resultan los siguientes estadios:

en primer lugar, la poesía dramática que quiere limitarse a sí misma en cuanto poesía y prescinde por tanto de la representación teatral de sus obras;

en segundo lugar, el arte de la interpretación propiamente dicho, en la medida en que se limita a la recitación, a la mímica y a la acción de *tal* modo que la palabra poética pueda resultar por completo lo determinante y predominante;

en tercer lugar finalmente, aquella ejecución que se sirve de todos los medios de la escenografía, de la música y de la danza, y hace que éstas se independicen frente a la palabra poética.

a) La lectura y la recitación de obras dramáticas

El material propiamente hablando sensible de la poesía dramática no son, como vimos, sólo la voz humana y la palabra hablada, sino todo el hombre, el cual no sólo exterioriza sentimientos, representaciones* y pensamientos,

sino que, envuelto en una acción concreta, influye según su ser-ahí total sobre las representaciones*, los propósitos, el obrar y el comportarse de otros, y experimenta reacciones análogas o bien se afirma ante ellas.

α) Frente a esta determinación, que se fundamenta en la esencia misma de la poesía dramática, hoy en día, particularmente entre nosotros los alemanes, forma parte de nuestras opiniones corrientes considerar la organización de un drama para la representación como una añadidura inesencial, aunque, propiamente hablando, todos íos autores dramáticos, aunque obren indiferente o despreciativamente frente a esto, abrigan el deseo y la esperanza de poner su obra en escena. Así pues, la inmensa mayoría de nuestros dramas modernos nunca consigue tampoco verse en un escenario por la sencillísima razón de que son poco dramáticos. Ahora bien, no cabe por supuesto afirmar que un producto dramático no pueda ya bastar poéticamente por su valor interno, pero este valor *dramático* interno sólo lo da esencialmente un tratamiento por el que un drama deviene excelente para la representación. La mejor prueba de esto la ofrecen las tragedias griegas, que ciertamente ya no vemos ante nosotros en el teatro pero que, si consideramos la cuestión más de cerca, nos procuran cabal satisfacción en parte precisamente porque en su tiempo fueron por completo elaboradas para la escena. Pero lo que las destierra del teatro actual reside menos en su organización dramática, la cual se distingue principalmente de la habitual entre nosotros por el uso de los coros, que más bien en los presupuestos y las circunstancias nacionales sobre los que a menudo están según su contenido construidas y en las que, debido a su extrañeza, no podemos sentirnos ya a gusto con nuestra consciencia actual. La enfermedad de Filoctetes, p. ej., las úlceras infectas de su pie, sus gemidos y gritos quisiéramos verlos y oírlos tan poco

como podrían inspirarnos interés las flechas de Hércules, de las que primordialmente se trata. De modo análogo, la barbarie del sacrificio humano de Ifigenia en Aulide y en Táuride[783] puede sin duda gustarnos en la ópera, pero en la tragedia este aspecto debería sernos presentado, como ha hecho Goethe, de modo completamente distinto.

β) Pero, ahora bien, la diversidad de nuestro hábito de a veces sólo leer una obra, a veces verla ejecutada en vivo como totalidad, ha llevado a la ulterior desviación de que los poetas mismos determinen también en parte su obra sólo para la *lectura*, en la opinión de que esta coyuntura no ejerce ninguna influencia sobre la naturaleza de la composición. Hay, en efecto, a este respecto aspectos singulares que sólo atañen a lo exterior, que está comprendido en el llamado conocimiento escénico y cuya vulneración en nada disminuye el valor de una obra dramática poéticamente tomada. Forma parte de esto, p. ej., el cálculo de disponer una escena de tal modo que pueda seguirla cómodamente otra que requiera grandes aprestos escenográficos o que al actor le quede tiempo para el necesario cambio de atuendo, o para descansar, etc. Semejantes conocimientos y destrezas no aportan ninguna ventaja o detrimento poéticos, y dependen más o menos de las instalaciones del teatro, ellas mismas cambiantes y convencionales. Pero hay inversamente otros puntos en relación con los cuales el poeta, para ser verdaderamente dramático, debe tener esencialmente en mente la representación en vivo y dejar a sus personajes hablar y actuar en el sentido de la misma, es decir, en el sentido de una acción efectivamente real y actual. Una piedra de toque efectivamente real es por este lado la ejecución teatral. Pues ante el tribunal supremo de un pueblo sano o artísticamente maduro los meros discursos y tiradas de una así llamada bella dicción, si les falta la verdad dramática, no se

sostienen. Según la época, el público puede ciertamente corromperse por la tan también ensalzada cultura, esto es, por el meterse-en-la-cabeza las erradas opiniones y manías de los entendidos y críticos; pero si todavía tiene algún auténtico sentido en sí, sólo se le satisface cuando los caracteres se exteriorizan y actúan *tal* como exige y comporta la realidad efectiva viva tanto de la naturaleza como del arte. En cambio, si el poeta sólo quiere escribir para un lector solitario, fácilmente puede llegar a hacer hablar y comportarse a sus figuras tal como sucede, p. ej., en las cartas. Si alguien nos escribe las razones de sus propósitos y actos, nos da seguridades o nos abre su corazón, entre la recepción de la carta y nuestra respuesta efectivamente real caben múltiples meditaciones y representaciones* sobre lo que al respecto queremos o no decir. Pues la representación* abarca un vasto campo de posibilidades. Pero en el decir y replicar *actuales* vale el presupuesto de que en el hombre su voluntad y su corazón, su impulso y su decisión son de índole directa, de que en general se escucha y se responde, sin ese rodeo de prolijas meditaciones, con el ánimo inmediato cara a cara, boca a boca, oreja a oreja. Pues en tal caso, las acciones y los discursos surgen en cada situación vivamente del carácter como tal, al cual no le queda ya tiempo para la elección entre las múltiples posibilidades distintas. No es por este lado de poca importancia para el poeta y su composición que dirija su atención al escenario que una tal vitalidad dramática requiere; es más, en mi opinión, propiamente hablando ninguna obra dramática debiera imprimirse, sino, más o menos como entre los antiguos, incluirse como manuscrito en el repertorio escénico y no tener sino una muy insignificante circulación. Entonces al menos no veríamos aparecer tantos dramas que tienen sin duda un lenguaje culto, bellos sentimientos, excelentes reflexiones y profundos pensamientos, pero a los

que precisamente les falta lo que hace dramático al drama, a saber, la acción y su vitalidad en movimiento.

γ) Ahora bien, al *leer* y *recitar* obras dramáticas, difícilmente puede decidirse si son de tal índole que perderán su eficacia en la escena. Incluso Goethe, quien en sus últimos años contaba sin embargo con una gran experiencia teatral, estaba muy inseguro en este punto, particularmente dada la enorme confusión de nuestro gusto, al que puede agradar lo más heterogéneo. Si el carácter y el fin de los personajes actuantes son para sí mismos grandes y sustanciales, la comprensión se hace en efecto más fácil; pero sobre el movimiento de los intereses, el escalonamiento en la acción, la tensión y el enredo de las situaciones, la justa medida en que los caracteres se influyen recíprocamente, la dignidad y la verdad de su comportamiento y de su discurso, difícilmente puede emitirse un juicio definitivo con la mera lectura sin una representación teatral. Tampoco la recitación brinda más que una ayuda relativa. Pues el discurso requiere en el drama individuos diferentes y no sólo *un* tono, por más artísticamente matizado y alterado que pueda estar. Además, en la recitación siempre perturba la perplejidad de si cada vez deben mencionarse o no los personajes que hablan, y ambas cosas tienen sus inconvenientes; si la declamación resulta monótona, la mención de los nombres es indispensable para la comprensibilidad, pero siempre se le hace violencia a la expresión del pathos; si la declamación es en cambio dramáticamente más viva, de modo que nos introduce por entero en la situación efectivamente real, puede a su vez provocarse fácilmente una nueva contradicción. Pues con la satisfacción del oído, al punto plantea también la vista sus exigencias. Si nos cuentan una acción, también queremos ver a los personajes actuantes, sus gestos, su entorno, etc., el ojo quiere una completud y nada tiene ante sí más que un

recitador que está sentado o apaciblemente de pie en medio de una reunión privada. Así que la recitación nunca es más que una insatisfactoria cosa intermedia entre la propia lectura sin pretensiones, a la que le falta por entero el aspecto real, que se deja a la fantasía, y la ejecución total.

b) El arte interpretativo

Ahora bien, con la representación dramática efectivamente real se da, junto a la música, un segundo arte práctico, el *arte interpretativo*, que sólo en los últimos tiempos se ha desarrollado cabalmente. Su principio consiste en que recurre ciertamente a los gestos, a la acción, a la declamación, a la música, a la danza y a la escenografía, pero deja subsistir el *discurso* y su expresión poética como la potencia prevaleciente. Ésta es la única relación justa para la poesía en cuanto poesía. Pues tan pronto como la mímica o el canto y la danza comienzan a desarrollarse autónomamente para sí, la poesía como arte poético es degradada a medio y pierde su predominio sobre estas artes sólo acompañantes. Pueden a este respecto distinguirse los siguientes estadios.

α) En una *primera* fase encontramos el arte interpretativo de los griegos. Aquí por una parte el arte oral se enlaza con la escultura; el individuo actuante aparece como imagen objetiva con total corporeidad. Pero en la medida en que la estatua se anima, asume en sí y expresa el contenido de la poesía, penetra en todos los movimientos internos de las pasiones y hace al mismo tiempo que devengan palabra y voz, esta representación** es más animada y es espiritualmente más clara que cualquier estatua o cuadro. Ahora bien, por lo que a esta animación se refiere, podemos distinguir dos aspectos.

αα) *En primer lugar*, la declamación como habla artística. Ésta estaba poco desarrollada entre los griegos; lo principal lo constituía la comprensibilidad, mientras que nosotros en el tono y la expresión de la voz y en la clase de recitación queremos reconocer toda la objetividad del ánimo y toda la peculiaridad del carácter en las más delicadas matizaciones y transiciones, así como en las más agudas oposiciones y contrastes. En cambio, los antiguos le añadían a la declamación el acompañamiento musical, bien para subrayar el ritmo, bien para una expresión de las palabras más rica en modulaciones aunque aquéllas seguían siendo lo prevaleciente. Pero si el diálogo era verosímilmente hablado o sólo ligeramente acompañado, los coros en cambio declamaban de modo lírico-musical. El canto podía hacer más comprensible el significado de las palabras de las estrofas corales mediante una acentuación más aguda; si no, yo al menos no sé cómo podían los griegos entender los coros de Esquilo y de Sófocles. Pues, aunque tampoco tenían tanta necesidad de devanarse los sesos con ello como nosotros, debo sin embargo decir que aunque yo sé alemán y puedo entender cualquier cosa, una lírica alemana escrita con un estilo análogo siempre me resultaría sin embargo poco clara dicha sobre un escenario y sobre todo cantada.

ββ) Un *segundo* elemento lo constituían los gestos y el movimiento corporales. En este respecto es al punto digno de señalarse que entre los griegos, puesto que sus actores llevaban máscaras, no había ninguna mímica en absoluto. Los rasgos faciales ofrecían una inmutable imagen escultórica, cuya plástica asumía tan poco en sí la movediza expresión de disposiciones particulares del alma como los caracteres actuantes, los cuales se abrían paso a través de un pathos universal fijo y no podían ni profundizar la sustancia de este pathos hasta la intimidad del ánimo moderno, ni ampliarla

hasta la particularidad de caracteres dramáticos actuales. Igualmente simple era la acción, por lo que nada sabemos tampoco de célebres mimos griegos. A veces interpretaban los poetas mismos, como todavía hacían, p. ej., Sófocles y Aristófanes, a veces intervenían en la tragedia ciudadanos que en absoluto eran profesionales. Los cantos corales en cambio se acompañaban de danza, lo que nosotros los alemanes, dada la clase actual de danza, consideraríamos frívolo, mientras que entre los griegos formaba sin más parte de la totalidad sensible de sus representaciones teatrales.

γγ) Así pues, entre los antiguos la palabra y la exteriorización espiritual de las pasiones sustanciales tienen un derecho poético tan pleno como la realidad externa alcanza el más cabal desarrollo mediante el acompañamiento musical y la danza. Esta unidad concreta le da a toda la representación** un carácter plástico, pues lo espiritual no se interioriza para sí ni accede a la expresión en esta subjetividad más particularizada, sino que se hermana y reconcilia perfectamente con el aspecto externo, en la misma medida legítimo, de la apariencia sensible.

β) Sin embargo, con la música y la danza el discurso, en la medida en que debe seguir siendo la exteriorización *espiritual* del espíritu, sufre, y así ha sabido, pues, el arte interpretativo *moderno* liberarse también de estos elementos. Por eso el poeta sólo tiene aquí todavía una relación con el actor como tal, el cual debe llevar a manifestación sensible la obra poética mediante declamación, mímica y gestos. Sin embargo, comparada con las demás artes, esta relación del autor con el material externo es de índole enteramente peculiar. En la pintura y en la escultura es el artista mismo quien ejecuta sus concepciones en colores, bronce o mármol, y si bien la ejecución musical precisa de manos y laringes ajenas, aquí, aunque por supuesto no puede faltar el alma de la

declamación, sin embargo prevalecen más o menos la habilidad artística mecánica y el virtuosismo. El actor en cambio entra en la obra de arte como individuo entero con su figura, fisonomía, voz, etc., y tiene la tarea de fundirse por completo con el carácter que representa**.

αα) Tiene a este respecto derecho el poeta a exigirle al actor que, sin añadir nada de su parte, se imbuya por entero del papel dado y lo interprete tal como el poeta lo ha concebido y poéticamente configurado. El actor debe ser por así decir el instrumento que tañe el autor, una esponja que absorba todos los colores y los devuelva inalterados. Entre los antiguos esto era más fácil, pues la declamación, como ya se ha dicho, se limitaba principalmente a la claridad, y la música cuidaba del aspecto rítmico, etc., mientras que las máscaras ocultaban los rasgos faciales y tampoco le quedaba un gran margen a la acción. Por eso podía el actor adaptarse sin dificultad a la declamación de un pathos trágico universal, y si bien en la comedia debían representarse** retratos de personajes vivos, como p. ej., Sócrates, Nicias, Cleón, etc., o bien las máscaras imitaban acertadamente estos rasgos individuales, o bien era menos menester una individualización más precisa, pues Aristófanes sólo se servía de semejantes caracteres para con ellos representar tendencias generales de la época.

ββ) Distintas son las cosas en la interpretación moderna. Pues aquí faltan las máscaras y el acompañamiento musical, y en su lugar aparece la mímica, la multiplicidad de gestos y la declamación rica en matices. Pues por un lado las pasiones, incluso cuando el poeta las expresa más generalmente con caracterización típica, se revelan sin embargo como subjetivamente vivas e interiores, por otro los caracteres adquieren en gran parte una particularidad mucho más amplia, cuya exteriorización peculiar debe presentársenos igualmente con realidad objetiva viva. Las figuras de

Shakespeare son primordialmente hombres-para sí acabados, conclusos, enteros, de modo que requerimos del actor que por su parte nos los ponga igualmente ante nuestra intuición en esta plena totalidad. Tono de voz, clase de recitación, gesticulación, fisonomía, en suma, toda la apariencia interna y externa, exigen por tanto una peculiaridad adecuada al papel determinado. Por eso, aparte del discurso, también la gesticulación multilateralmente matizada deviene de significación enteramente distinta; más aún, el poeta deja aquí a los gestos del actor mucho de lo que los antiguos habrían expresado con palabras. Así, p. ej., en la conclusión del *Wallenstein*. El anciano Octavio ha contribuido de manera esencial a la ruina de Wallenstein; lo encuentra asesinado a traición por instigación de Buttler, y en el mismo instante en que la condesa Terzky revela haber ingerido veneno, llega un oficio imperial; Gordon ha leído el sobrescrito y le pasa la carta a Octavio con una mirada de reproche al decir: «Para el *príncipe* Piccolomini». Octavio se estremece y mira dolorosamente al cielo. Lo que Octavio siente ante esta recompensa por un servicio de cuyo sangriento resultado él mismo tiene que cargar con la mayor parte de la culpa no es aquí captado en palabras, sino que la expresión se confía por entero a la mímica del actor. Ahora bien, ante estas exigencias del moderno arte interpretativo dramático, la poesía puede con frecuencia verse frente al material de su representación** en un aprieto que los antiguos desconocían. Pues el actor, en cuanto hombre vivo, tiene, como cualquier individuo, respecto a órgano, a figura, a expresión fisonómica, su peculiaridad innata, la cual está obligado o bien a superar frente a la expresión de un pathos universal y de una caracterización típica, o bien a poner en concordancia con las figuras más plenas de una poesía más ricamente individualizadora.

γγ) Ahora a los actores se les llama artistas y se les conceden todos los honores de una profesión artística; según nuestra actitud actual, ser actor no es un oprobio ni moral ni social. Y ciertamente con razón; pues este arte exige mucho talento, entendimiento, perseverancia, celo, práctica, conocimientos, y aun en su punto culminante incluso un genio ricamente dotado. Pues el actor no sólo debe penetrar profundamente en el espíritu del poeta y del papel, y adecuar por entero al mismo su propia individualidad en lo interno y externo, sino que con propia productividad debe también completarlo en muchos puntos, rellenar lagunas, hallar transiciones y en general explicarnos al poeta, mediante su actuación, en la medida en que extrae visiblemente y hace aprehensibles como presencia viva todas las secretas intenciones y los más profundamente implícitos rasgos magistrales del mismo.

c) El arte teatral más independiente de la poesía

Un tercer estadio alcanza finalmente el arte práctico por el hecho de que se desliga del dominio de la poesía hasta aquí y hace un fin autónomo de aquello que hasta ahora era más o menos mero acompañamiento y medio, haciendo que logre para sí desarrollo. A esta emancipación llegan en el curso del desarrollo dramático tanto la música y la danza como también el arte propiamente dicho del actor.

α) Por lo que en principio respecta a éste, para su arte hay en general dos sistemas. Del primero, según el cual el intérprete no debe ser ya más que el órgano espiritual y corporalmente vivo del poeta, acabamos de ocuparnos. Los franceses, que son muy aficionados a la especialización en papeles y a las escuelas y en general más típicos en sus

representaciones** teatrales, se han evidenciado particularmente fieles a este sistema en su tragedia y *haute comédie*. Ahora bien, la posición inversa del arte interpretativo ha de buscarse en el hecho de que todo lo que el poeta da no deviene sino un accesorio y el marco para lo natural, la destreza y el arte del actor. Bastante a menudo puede oírse la demanda de los actores de que los poetas escriban para ellos. La poesía no necesita entonces sino darle al poeta la ocasión de mostrar su alma y su arte, esto último de su subjetividad, y de hacer que logre el más espléndido desarrollo. De esta índole era ya entre los italianos la *commedia de l'arte*, en la que ciertamente eran fijas las situaciones y la sucesión de escenas, y estaban dados los caracteres de *Arlechino*, del *dottore*, etc., pero se les dejaba casi del todo a los actores la ejecución ulterior. Entre nosotros en parte las piezas de Iffland y de Kotzebue, en general una gran cantidad de productos para sí —considerados desde el punto de vista de la poesía— más insignificantes, hasta enteramente peores, son una tal oportunidad para la productividad del actor, quien, sólo a partir de estas chapucerías en su mayoría tratadas más bien bocetísticamente, debe conformar y configurar algo que, debido a esta viva, autónoma creación, es objeto de un interés peculiar, precisamente ligado a éste y a ningún otro artista. También cabe aquí, pues, particularmente la naturalidad muy en boga entre nosotros, en la que en esto se ha llegado al punto de que puede valer como una excelente interpretación un susurro y murmullo de palabras de las que nadie entiende nada. Enteramente al contrario, Goethe tradujo el *Tancredo* y el *Mahomet* de Voltaire para la escena de Weimar a fin de apartar a sus actores de la naturalidad vulgar y habituarlos a un tono más alto. Tal, pues, como los franceses en general, en el centro mismo de la vitalidad de las poses, siempre tienen en

mente al público y se dirigen a éste. Con la mera naturalidad y su viva rutina, la cuestión se ha resuelto de hecho tan poco como con la mera intelectividad y destreza en la caracterización; sino que, si quiere operar de modo verdaderamente artístico en esta esfera, debe elevarse a un virtuosismo genial, como ya antes (págs. 691 ss.) señalado a propósito de la ejecución musical.

β) Un *segundo* ámbito que puede contarse en esta esfera es la *ópera* moderna, según la determinada orientación que empieza a tomar cada vez más. Pues si en la ópera en general lo principal es por supuesto la música, que recibe sin duda su contenido de la poesía y el discurso, pero que lo trata y ejecuta libremente según sus fines, en los tiempos más recientes ha devenido, particularmente entre nosotros, más bien un lujo y ha llevado a autonomía predominante los accesorios, el fasto de los decorados, la pompa en los ropajes, la abundancia de coros y su agrupamiento. En relación con la tragedia romana, ya Cicerón[784] se lamenta de la misma suntuosidad que ahora se oye bastante a menudo censurar. En la tragedia, cuya sustancia nunca debe dejar de ser la poesía, ciertamente no está en su lugar adecuado una tal aparatosidad del aspecto externo sensible, aunque también Schiller ha incurrido en este desacierto en su *Doncella*. A la ópera en cambio, dados la magnificencia sensible del canto y el coro resonante, susurrante, de voces e instrumentos, puede sin duda permitírsele este para sí relevante encanto de engalanamiento y ejecución externos. Pues si los decorados son fastuosos, para estar a su altura los trajes no deben ser menos y el resto debe en tal caso estar siempre en consonancia con ello. A una tal pompa sensible, que por supuesto siempre es un signo de la ya iniciada decadencia del auténtico arte, le corresponde entonces como el contenido más adecuado particularmente lo asombroso, fantástico,

fabuloso extirpado de la conexión intelectiva, de lo que Mozart nos ha dado en su *Flauta mágica* el ejemplo más consumado en cuanto a mesura y en cuanto a arte. Pero cuando se agotan todas las artes de la escenografía, del vestuario, de la instrumentación, etc., lo mejor es no tomar completamente en serio el contenido propiamente hablando dramático y sentirnos como en la lectura de los *Cuentos de las mil y una noches*.

γ) Lo mismo vale para el *ballet* actual, al que igualmente le conviene ante todo lo fabuloso y asombroso. También aquí, por un lado, lo principal ha devenido, aparte de la belleza pictórica de los agrupamientos y de los cuadros vivientes, primordialmente el fasto cambiante y el encanto de los decorados, del vestuario y de la iluminación, de modo que al menos nos encontramos transportados a un reino en el que nos quedan muy atrás el entendimiento de la prosa y la necesidad y urgencia de lo cotidiano. Por otro lado, los entendidos se deleitan con el desarrolladísimo brío y destreza de las piernas, que en la danza moderna desempeñan el primer papel. Pero si a través de esta mera habilidad extraviada hasta el extremo de lo sin sentido y de la pobreza de espíritu debe todavía transparecer una expresión espiritual, contribuye a ello, tras la completa victoria sobre el conjunto de las dificultades técnicas, una mesura y una eufonía anímica del movimiento, una libertad y una gracia que son de suma rareza. Como segundo elemento, a la danza, que aquí ocupa el lugar de los coros y de las partes solistas de la ópera, se le añade, como expresión propiamente dicha de la acción, la pantomima, que, sin embargo, cuanto más ha aumentado en rebuscamiento técnico la danza moderna, tanto más ha disminuido su valor y ha entrado ella en decadencia, de modo que del actual *ballet* amenaza cada vez más con desaparecer lo único que podría elevarlo al libre ámbito del arte.

3. Los géneros de la poesía dramática y sus momentos históricos capitales

Si echamos brevemente una ojeada al camino que hasta aquí hemos seguido en nuestro examen, *primero* establecimos el *principio* de la poesía dramática según sus determinaciones generales y particulares, así como en su relación con el público; *en segundo lugar*, vimos que el drama, puesto que presenta una acción conclusa en su desarrollo actual, precisaba esencialmente de una representación** completamente sensible, que aquélla sólo consigue conforme al arte mediante la ejecución teatral efectivamente real. Pero, ahora bien, para que la acción pueda ingresar en esta realidad externa, es necesario que en sí misma esté de todo punto determinada y acabada por el lado de la concepción y la consumación poéticas. Esto sólo ha de lograrse por el hecho de que la poesía dramática se escinde, *en tercer lugar*, en *géneros* particulares, que extraen su tipo, sea opuesto, sea mediador de esta oposición, de la diferencia en que tanto el fin como los caracteres, así como la lucha y el resultado de toda la acción acceden a manifestación. Los aspectos capitales que de esta diferencia derivan y que la llevan a un múltiple desarrollo histórico son lo trágico y lo cómico, así como el ajuste[785] de ambos modos de concepción, que sólo en la poesía dramática devienen de tan esencial importancia que pueden ofrecer la base para la subdivisión de los distintos géneros.

Si entramos ahora en el examen más preciso de estos puntos, tenemos,

en primer lugar, que poner de relieve el principio general de la tragedia, de la comedia y del llamado drama;

en segundo lugar, señalar el carácter de la poesía dramática

antigua y moderna, en cuya oposición se despliegan los géneros mencionados en su desarrollo efectivamente real; y,*

en tercer lugar, queremos como conclusión considerar las formas concretas que particularmente la comedia y la tragedia pueden adoptar dentro de esta oposición.

a) El principio de la tragedia, de la comedia y del drama

Para los géneros de la poesía épica el fundamento esencial de la subdivisión radica en la diferencia de si lo en sí sustancial que accede a representación** épica es expresado en su universalidad o contado en forma de caracteres, actos y acontecimientos objetivos. La lírica se articula a la inversa en una sucesión de fases de distintos modos de expresión por el grado y la manera en que el contenido está más lábil o sólidamente imbricado con la subjetividad como cuyo interior se revela. Finalmente la poesía dramática, que hace el centro de colisiones de fines y caracteres así como de la disolución necesaria de una tal lucha, sólo puede deducir el principio de sus distintos géneros de la relación en que los *individuos* están con *su fin y* el contenido de éste. Pues la determinidad de esta relación es también lo decisivo para el modo particular de discordia y desenlace dramáticos, y ofrece por tanto el tipo esencial de todo el proceso en viva representación** artística. Como puntos principales que a este respecto han de examinarse, han de subrayarse en general aquellos momentos cuya mediación constituye lo esencial en toda verdadera acción: por una parte, lo según la *sustancia* intenso, grande, la base de la divinidad mundana efectivamente real en cuanto el contenido auténtico y en y para sí eterno del carácter y del fin individuales; por otra, la

subjetividad como tal en su autodeterminación y libertad sin trabas. Lo en y para sí verdadero se evidencia ciertamente en la poesía dramática, sea cual sea la forma en que pueda siempre llevar a manifestación la acción, como lo propiamente hablando perentorio; pero la manera determinada en que esta encada accede a la intuición tiene una figura diferente, hasta opuesta, según que se establezca como forma determinante en los individuos, las acciones y los conflictos el lado de lo sustancial, o, a la inversa, el lado del arbitrio, la necedad y la absurdidad. Tenemos a este respecto que examinar el principio de los siguientes géneros:

En primer lugar, de la tragedia según su tipo sustancial originario;

en segundo lugar, de la comedia, en la que la subjetividad como tal en el querer y actuar, así como la contingencia externa, se adueñan de todas las relaciones y fines;

en tercer lugar, del drama en el más estricto sentido de la palabra, como fase intermedia entre estos dos primeros géneros.

α) Por lo que ante todo se refiere a la *tragedia*, sólo quiero brevemente mencionar en este lugar las más generales determinaciones fundamentales, cuya más concreta particularización sólo puede acceder a manifestación a través de la diversidad de las fases de su desarrollo histórico.

αα) El verdadero contenido de la acción trágica en cuanto a los *fines* que abrigan los individuos trágicos lo proporciona el círculo de las potencias sustanciales, para sí mismas legítimas, en el querer humano: el amor familiar de los esposos, de los padres, de los hijos, de los hermanos; igualmente la vida estatal, el patriotismo de los ciudadanos, la voluntad de los gobernantes; más aún, la vida religiosa[786], pero no como una piedad que renuncie a acciones ni como sentencia divina en el

pecho humano sobre lo bueno y lo malo en el actuar, sino, por el contrario, como asunción y promoción activas de intereses y relaciones efectivamente reales. Ahora bien, de análoga intensidad son también los *caracteres* auténticamente trágicos. Éstos son por completo lo que conforme a su concepto pueden y deben ser: *no* una totalidad múltiple épicamente desplegada, sino, aunque en sí misma viva e individual, sólo sin embargo la potencia *una* de este carácter determinado, en la que éste se ha integrado inseparablemente según toda su individualidad con cualquier aspecto particular de ese sólido contenido vital y quiere responder por él. En esta excelsitud en que desaparecen las meras contingencias de la individualidad inmediata los héroes trágicos del arte dramático, sean los representantes vivos de sustanciales esferas vitales o individuos ya grandes y firmes por apoyarse libremente en sí, están realzados, por así decir como obras escultóricas, y así también por este lado explican las estatuas e imágenes divinas en sí mismas más abstractas los excelsos caracteres trágicos de los griegos mejor que todos los demás comentarios y notas[787].

En general podemos por tanto decir que el tema de la tragedia originaria propiamente dicho es lo divino; pero no lo divino tal como esto constituye el contenido de la consciencia religiosa como tal, sino tal como interviene en el mundo, en la acción individual, no obstante sin merma de esta realidad efectiva de su carácter sustancial y sin verse transformado en lo contrario a sí. En esta forma la sustancia espiritual del querer y del consumar es lo *ético*. Pues lo ético, si lo concebimos en su solidez inmediata y no sólo desde la perspectiva de la reflexión subjetiva como lo formalmente moral, es lo divino en su realidad *mundana*, lo sustancial cuyos aspectos tanto particulares como esenciales ofrecen el contenido motor de la acción verdaderamente humana y

explicitan y hacen efectivamente real en la acción misma esta su esencia.

ββ) Ahora bien, debido al principio de la particularización a que está sometido todo lo que invade la objetividad real, las potencias éticas así como los caracteres son *distintos* por lo que a su contenido y a su apariencia individual se refiere. Ahora bien, si, tal como exige la poesía dramática, estas fuerzas particulares son llamadas a una actividad fenoménica y se realizan efectivamente como fin determinado de un pathos humano que pasa a la acción, su consonancia es superada y aparecen *enfrentados* en recíproca exclusión. La acción individual quiere entonces imponer bajo determinadas coyunturas un fin o carácter que con estos presupuestos, puesto que se aísla unilateralmente en su determinidad para sí acabada, necesariamente suscita contra sí el pathos opuesto y lleva por tanto a inevitables conflictos. Ahora bien, lo originariamente trágico consiste en el hecho de que en el seno de tal colisión ambos aspectos de la oposición, tomados para sí, tienen *legitimidad*, mientras que por otra parte pueden llevar sin embargo a cumplimiento el verdadero contenido positivo de su fin y de su carácter sólo como negación y *violación* de la otra potencia, igualmente legítima, y asimismo incurren por tanto en *culpa* en y por su eticidad.

Ya más arriba me he ocupado del fundamento general de la necesidad de estos conflictos. La sustancia ética es en cuanto unidad concreta una totalidad de relaciones y potencias *distintas* que, sin embargo, sólo en estado inactivo consuman como dioses dichosos la obra del espíritu en el goce de una vida imperturbada. Pero, a la inversa, el concepto mismo de esta totalidad implica asimismo la transposición de su idealidad en principio todavía abstracta a la realidad efectiva real y a la apariencia mundana. Ahora bien, es por la naturaleza de este elemento que la mera diversidad,

aprehendida sobre el terreno de determinadas coyunturas por caracteres individuales, debe trocarse en oposición y colisión. Sólo así pueden tomarse verdaderamente en serio esos dioses que sólo en el Olimpo y en el cielo de la fantasía y de la representación* religiosa perseveran en su pacífica calma y unidad, pero que cuando ahora acceden efectivamente a la vida, como pathos determinado de una individualidad humana, conducen, no obstante toda la legitimidad, a la culpa y a la injusticia mediante su particularidad determinada y su oposición a otros.

γγ) Sin embargo, con ello se plantea una contradicción inmediata que puede ciertamente trascender a la realidad, pero no mantenerse en ella como lo sustancial y lo de modo verdadero efectivamente real, sino que sólo halla propiamente hablando justicia cuando se *supera* como contradicción. Tan legítima como el fin y el carácter trágicos, tan necesaria como la colisión trágica, es también por consiguiente, *en tercer lugar*, la solución trágica de esta discordia. Pues a través suyo la justicia eterna se ejerce sobre los fines y los individuos de tal modo que restaura la sustancia y la unidad éticas [788] con la destrucción de la individualidad perturbadora de su calma. Pues, aunque presupongan lo en sí mismo válido, trágicamente los caracteres sólo pueden sin embargo ejecutarlo contradictoriamente con transgresora unilateralidad. Pero lo verdaderamente sustancial que tiene que lograr una realidad efectiva no es la lucha entre las particularidades, por más que ésta encuentra también su fundamento esencial en el concepto de la realidad mundana y de la acción humana, sino la reconciliación en que sin transgresión ni oposición se activan consonantemente los determinados fines e individuos. Lo que por tanto se supera en el desenlace trágico es sólo la particularidad *unilateral* que no ha podido encajar en esta armonía y que en la tragicidad

de su acción, no pudiendo abdicar de sí misma y de sus propósitos, se ve en toda su totalidad expuesta a la ruina o al menos obligada a renunciar, si puede, a la consumación de su fin. En este respecto Aristóteles[789], como es sabido, ponía el verdadero efecto de la tragedia en el hecho de que debe suscitar *temor* y *compasión* y purificarlos. Con esta afirmación no entendía Aristóteles[790] el mero sentimiento del acuerdo o desacuerdo con mi subjetividad, lo agradable o desagradable, lo atractivo o repelente, estas las más superficiales de todas las determinaciones, de las que sólo en los últimos tiempos se ha querido hacer el principio de la aprobación y la desaprobación. Pues a la obra de arte sólo debe interesarle llevar a representación** lo que conviene a la razón y a la verdad del espíritu, y para investigar el principio para esto es necesario dirigir la atención a puntos de vista enteramente diferentes. En estas palabras de Aristóteles tampoco debemos por tanto fijarnos en el mero sentimiento de temor y de compasión, sino en el principio del *contenido*, cuya apariencia artística debe purificar estos sentimientos. El hombre puede temer por una parte la potencia de lo externo y finito, pero por otra el poder de lo que es en y para sí. Ahora bien, lo que verdaderamente tiene el hombre que temer no es el poder externo y su opresión, sino la potencia ética, que es una determinación de su propia razón libre y al mismo tiempo lo eterno e inviolable que contra sí provoca cuando se vuelve contra ello. Como el temor, también la compasión tiene dos objetos. El primero concierne a la emoción corriente, esto es, la simpatía por la desgracia y el sufrimiento de otros, que son sentidos como algo finito y negativo. Particularmente predispuestas a tal conmiseración están las mujeres provincianas. Pero el hombre noble y grande no quiere ser compadecido y conmiserado de este modo. Pues en la medida en que sólo se subraya el aspecto nulo, lo negativo de la

desgracia, ello implica una degradación del infortunado. La verdadera compasión es por el contrario la simpatía por la justificación al mismo tiempo ética del sufriente, por lo afirmativo y sustancial que en él debe darse. Mendigos y picaros no pueden inspirarnos esta clase de compasión. Por tanto, si el carácter trágico, así como nos ha inspirado el temor hacia la potencia de la eticidad violada, debe despertar en su desgracia una simpatía trágica, debe estar en sí mismo lleno de contenido y ser intenso. Pues sólo un verdadero contenido hace mella en el pecho humano noble y lo sacude en lo más profundo. Por consiguiente, no debemos, pues, confundir tampoco el interés por el desenlace trágico con la majadera satisfacción de que una historia triste, una desgracia como desgracia, deba aspirar a nuestra participación. Semejantes calamidades pueden sobrevenirle al hombre, sin su contribución ni culpa, por las meras coyunturas de contingencias externas y circunstancias relativas, por enfermedad, pérdida de los bienes, muerte, etc., y el interés propiamente dicho que debiera suscitar en nosotros es sólo la premura por acudir y ayudar. Si no se puede, los cuadros de desolación y devastación no son sino desgarradores. En cambio, un sufrimiento verdaderamente trágico fulmina a los individuos actuantes sólo como consecuencia de su propio acto, tan legítimo como culpable por su colisión, del que deben también responder con todo su sí mismo.

Por encima de los meros temor y simpatía trágica está por tanto el sentimiento de *reconciliación* que la tragedia conserva mediante la visión de la justicia eterna, que en su poder absoluto atraviesa la legitimación relativa de fines y pasiones unilaterales, pues no puede tolerar que se impongan victoriosamente y adquieran consistencia en la verdadera realidad efectiva el conflicto y la contradicción entre potencias éticas según su concepto unidas.

Ahora bien, puesto que, consecuentemente con este principio, lo trágico estriba primordialmente en la intuición de un conflicto tal y de la solución del mismo, la poesía dramática es al mismo tiempo, según todo su modo de representación, la única capaz de hacer y configurar cabalmente como principio de la obra de arte o trágico en su perímetro y curso totales. Por esa razón también he tenido sólo aquí ocasión de hablar del modo de concepción trágico, aunque éste, si bien ciertamente en menor grado, extiende diversamente también su eficacia sobre las demás artes.

β) Ahora bien, si en la tragedia lo eternamente sustancial sale victorioso de modo reconciliador, pues de la individualidad contendiente sólo elimina la falsa unilateralidad, pero lo positivo querido por aquélla lo representa** en la no discordante, afirmativa mediación de esto como lo que se ha de mantener, en la *comedia*, a la inversa, es la *subjetividad* la que en su infinita seguridad ostenta la supremacía. Pues sólo estos dos momentos fundamentales de la acción pueden contraponerse entre sí en la escisión de la poesía dramática en distintos géneros. En la tragedia los individuos se destruyen por la unilateralidad de sus sólidos querer y carácter, o bien deben asumir resignadamente en sí aquello a que de modo sustancial se oponen ellos mismos, en la comedia, con la risa por los individuos que todo lo disuelven por y en sí, nos viene a intuición la victoria de su subjetividad que sin embargo segura está ahí en sí.

αα) El terreno universal de la comedia es por consiguiente un mundo en el que el hombre como sujeto se ha adueñado por completo de todo lo que por lo binas le vale como el contenido esencial de su saber y consumar; un mundo cuyos fines se destruyen por tanto por su propia falta de esencia. A un pueblo democrático p. ej. con conciudadanos egoístas,

pleitistas, frívolos, engreídos, gárrulos, arrogantes y fatuos, a un tal pueblo no puede ayudársele, se disuelve en su necedad. Sin embargo, no toda acción carente de sustancia es ya cómica debido a esta nulidad. Con frecuencia se confunde a este respecto lo *ridículo* con lo propiamente hablando *cómico*. Puede ser ridículo todo contraste entre lo esencial y su apariencia entre el fin y los medios, una contradicción por la que la apariencia se supera en sí misma y el fin se priva a sí mismo de su meta en su realización. Pero para lo cómico debemos exigir algo más profundo. Los vicios de los hombres, p. ej., n son nada cómico. Una demostración muy escueta de esto nos la proporciona la sátira cuanto más chillones son los colores con que pinta la contradicción entre el mundo efectivamente real y lo que debiera ser el hombre virtuoso. Necedades, insensatez, estupidez, tomadas en y para sí, no necesitan tampoco ser cómicas, aunque nos riamos de ellas. Nada puede en general encontrarse de más opuesto que las cosas de que se ríen los hombres. Lo más insulso y de peor gusto puede moverles a ello, v con frecuencia se ríen igualmente de lo más importante y profundo sólo con que se les muestre cualquier aspecto enteramente insignificante de ello que esté en contradicción con sus hábitos y con su intuición cotidiana. La risa no es entonces más que una exteriorización de una sagacidad complacida, un signo de que son tan listos que reconocen y saben de qué va un tal contraste. Hay igualmente una risa de burla, de desdén, de desesperación, etc. Forman en cambio parte de lo conuco en genera el infinito buen humor y el optimismo de estar elevado muy por encima de la propia contradicción de uno y no estar amargado ni ser desgraciado por ello, la felicidad y la dicha de la subjetividad que, cierta de sí misma, puede soportar la disolución de sus fines y realizaciones. El rígido entendimiento es el menos capaz de ello precisamente allí

donde con su comportamiento deviene sumamente ridículo para otro.

ββ) Por lo que más precisamente se refiere a la clase de contenido que puede constituir el objeto de la acción cómica, a este respecto sólo quiero en general ocuparme de los siguientes puntos.

En primer lugar, por una parte los fines y caracteres son en y para sí carentes de sustancia y contradictorios, e incapaces por tanto de imponerse. La avaricia, p. ej., tanto respecto a lo que persigue como por lo que se refiere a los mezquinos medios de que se sirve, aparece de suyo como en sí misma nula. Pues toma como la realidad última la abstracción muerta de la riqueza, el dinero como tal, se queda en ella e intenta alcanzar este frío goce mediante la privación de cualquier otra, concreta satisfacción, mientras que, sin embargo, con esta impotencia tanto de su fin como de sus medios frente a la astucia, el engaño, etc., no puede lograr su meta. Pero, ahora bien, si el individuo conjuga *seriamente* su subjetividad con tal contenido en sí mismo falso como si éste fuese todo el contenido de su existencia, de modo que si deja de estarle bajo los pies tanto más desgraciadamente desfallece en sí cuanto más adherido estuviera a él, en la representación** falta el núcleo propiamente dicho de lo cómico, como en todas partes en que ha lugar por un lado a lo penoso de las relaciones, por otro a la mera burla y a una alegría sádica. Más cómico es por consiguiente cuando fines en sí modestos o nulos deben llevarse a efecto ciertamente con la apariencia de gran seriedad y de enormes preparativos, pero al sujeto, cuando naufraga en sus proyectos precisamente porque quería algo en sí de poca monta, nada se le desbarata de hecho, de modo que puede reponerse con libre serenidad de este fracaso.

En segundo lugar, la relación inversa tiene lugar cuando los individuos eclosionan con fines y caracteres *sustanciales*, para cuya consumación son sin embargo, en cuanto individuo, el instrumento de todo punto opuesto. En este caso lo sustancial se ha convertido en una mera imaginación y, para sí o para otros, en una apariencia que se da a sí misma la consideración y el valor de lo esencial, pero que, precisamente por eso, envuelve al fin y al individuo, a la acción y al carácter, en una contradicción por la que se desbarata el logro del fin y del carácter imaginados. De esta índole es, p. ej., *La asamblea de las mujeres* de Aristófanes, pues las mujeres, que quieren deliberar y fundar una nueva constitución del Estado, conservan toda la veleidad y la pasión de las mujeres.

Un *tercer* elemento que se añade a estos dos primeros lo forma el uso de azares externos de cuyo múltiple y raro enredo nacen situaciones en las que los fines y su ejecución, el carácter interno y las circunstancias externas de éste son puestos en cómico contraste y conducen a una disolución igualmente cómica.

γγ) Pero, ahora bien, puesto que en general lo cómico se basa de suyo en contrastes contradictorios tanto de los fines en sí mismos como del contenido de los mismos frente a la contingencia de la subjetividad y de las circunstancias externas, la acción cómica precisa de una *disolución* casi más apremiantemente que la trágica. Pues más profundamente todavía destaca en la acción cómica la contradicción entre lo en y para sí verdadero y la realidad efectiva de esto.

Sin embargo, lo que en esta solución se destruye no puede ser ni lo *sustancial* ni la *subjetividad* como tal.

Pues, en cuanto verdadero arte, también la comedia tiene que encargarse de la tarea de llevar a manifestación mediante su representación**, no lo en y para sí racional en cuanto

aquello que en sí mismo está corrupto y se desmorona, sino por el contrario como aquello que tampoco en la realidad efectiva concede la victoria ni deja en último término subsistencia a la necedad y la sinrazón, a las falsas oposiciones y contradicciones. Aristófanes, p. ej., no bromea con lo verdaderamente ético de la vida del pueblo ateniense, con la auténtica filosofía, la verdadera creencia en los dioses, el arte sólido; sino que lo que presenta en su necedad que por sí misma se disuelve son las aberraciones de la democracia, de la que han desaparecido las antiguas creencias y las antiguas costumbres, son la sofistería, la lacrimosidad y el plañiderismo de la tragedia, la verbosidad flatulenta, la manía de disputar, etc.: este nudo reverso de una verdadera realidad efectiva del Estado, de la religión y del arte. Sólo en nuestros tiempos ha podido Kotzebue llegar a exaltar una excelencia moral que es un envilecimiento, y a embellecer y mantener en pie lo que sólo puede ser ahí para ser destruido.

Sin embargo, tampoco la subjetividad como tal debe sucumbir en la comedia. Pues si sólo aparece la apariencia y la imaginación de lo sustancial o lo en y para sí perverso y mezquino, el principio superior resulta la subjetividad en sí firme que en su libertad está por encima del hundimiento de esta finitud conjunta y en sí misma está segura y es feliz. La subjetividad cómica es convertida en soberana de lo que aparece en la realidad efectiva. Por eso ha desaparecido la adecuada presencia real de lo sustancial; ahora bien, si lo en sí carente de esencia se priva por sí mismo de su existencia en apariencia, el sujeto triunfa también de esta disolución[791] y permanece en sí incontrovertido y a sus anchas.

γ) Ahora bien, a medio camino entre la tragedia y la comedia está un *tercer* género capital de la poesía dramática, que es sin embargo de importancia menos perentoria, aunque

en él trata de mediarse la diferencia entre lo trágico y lo cómico, o al menos ambos aspectos, sin aislarse como del todo opuestos entre sí, confluyen y constituyen un todo concreto.

αα) Entre los antiguos forma del mismo parte, p. ej., la sátira, en la que la acción principal resulta, si bien no de índole trágica, sí en cambio seria, mientras que el coro de sátiros es tratado cómicamente. También la tragicomedia puede contarse en este género: de lo que Plauto nos da un ejemplo en su *Anfitrión*, en el que hace que Mercurio anuncie de antemano esto ya en el prólogo, dirigiéndose a los espectadores:

> Quid contraxistis frontem? quia Tragoediam
> Dixi futuram hanc? Deus sum: commutavero
> Eamdem hanc, si voltis: faciam, ex Tragoedia
> Comoedia ut sit: omnibus iisdem versibus…
> Faciam ut conmista sit Tragicocomoedia[792].

Y como razón para esta mixtura aduce la circunstancia de que como personajes actuantes aparecen por una parte dioses y reyes, por otra la figura cómica del esclavo Sosias. Más aún interactúan en la moderna poesía dramática lo trágico y lo cómico, pues aquí el principio de la subjetividad, que deviene para sí libre en lo cómico, también en la tragedia se evidencia de suyo como predominante y relega la sustancialidad del contenido de las potencias éticas.

ββ) Pero la mediación más profunda entre la concepción trágica y la cómica en un todo nuevo no consiste en la yuxtaposición o el vuelco de estas oposiciones, sino en su mutua nivelación desmochadora. La subjetividad, en vez de actuar con trastocación cómica, se llena de la seriedad de más sólidas relaciones y de caracteres estables, mientras que la

firmeza trágica del querer y la profundidad de las colisiones se debilitan y allanan en tal medida que puede llegarse a una conciliación de los intereses y a una unión armónica de los fines e individuos. En tal modo de concepción tiene particularmente la razón de su nacimiento el drama moderno. Lo profundo de este principio es la idea de que, pese a las diferencias y conflictos de intereses, de pasiones y de caracteres, mediante la acción humana se lleva sin embargo a efecto una realidad efectiva en sí armoniosa. Ya los antiguos tienen tragedias con un desenlace análogo, pues lo individuos no son sacrificados, sino que se salvan: en las *Euménides* de Esquilo, p. ej., el areópago concede el derecho a la veneración a los dos bandos, a Apolo y a las vírgenes vengadoras; también en el *Filoctetes* la lucha entre Neoptolomeo y Filoctetes se solventa con la aparición divina y el consejo de Hércules, y marchan unidos contra Troya. Pero aquí el ajuste se produce desde fuera por orden de los dioses, etc., y no brota del interior de las partes mismas, mientras que en el teatro moderno son los individuos mismos los que se encuentran conducidos por el curso de su propia acción a este abandono de la disputa y a la conciliación mutua de su fin o de su carácter. Por este lado es *Ifigenia* de Goethe un modelo auténticamente poético de drama, más aún que el *Tasso*, en el que por una parte la conciliación con Antonio es más bien una cuestión de ánimo y de reconocimiento subjetivo del hecho de que Antonio posee el entendimiento real de la vida que le falta al carácter de Tasso, por otra el derecho de la vida ideal, que Tasso mantiene en conflicto con la realidad efectiva, el decoro, la decencia, gana el favor del público de modo primordialmente sólo subjetivo y exteriormente aparece a lo sumo como deferencia hacia el poeta y participación en la suerte de éste.

γγ) Pero en conjunto los límites de este género intermedio

son por una parte más fluctuantes que los de la tragedia y la comedia, por otra se corre aquí el riesgo de salirse del tipo auténticamente dramático o de caer en lo prosaico. En efecto, puesto que los conflictos, ya que deben llegar a una conclusión pacificadora a través de su propia discordia, no se contraponen entre sí desde el principio con trágica agudeza, el poeta se ve fácilmente instigado por ello a volver toda la fuerza de la representación** hacia el aspecto interior de los caracteres y a hacer de la sucesión de situaciones un mero medio para esta descripción de caracteres; o bien le concede inversamente al aspecto externo de las circunstancias de la época y costumbres un margen preponderante; y si ambas cosas le resultan demasiado difíciles, se limita a mantener despierta la atención mediante el mero interés del enredo de vicisitudes emocionantes. A este círculo pertenecen también por tanto una buena cantidad de piezas escénicas recientes que aspiran menos a la poesía que al efecto teatral, y que persiguen, en vez de la emoción verdaderamente poética, la meramente humana, o bien hacen su fin por una parte sólo del entretenimiento, por otra de la mejora moral del público, pero proporcionándole en su mayor parte al actor numerosas ocasiones para lucir brillantemente su cultivado virtuosismo.

b) Diferencia entre la poesía dramática antigua y la moderna

Ahora bien, el mismo principio que nos dio el fundamento para la escisión del arte dramático en tragedia y comedia nos suministra también los puntos de apoyo esenciales para la historia del desarrollo de las mismas. Pues el curso de este despliegue sólo puede consistir en la desintegración y el desarrollo de los momentos capitales que implica el concepto

de la acción dramática, de modo que por una parte toda la concepción y ejecución realza lo *sustancial* de los fines, conflictos y caracteres, mientras que por el otro el centro lo constituyen la interioridad y la *particularidad subjetivas*.

α) Aquí, donde no se trata de trazar una historia completa del arte, podemos a este respecto dejar de antemano de lado aquellos inicios del arte dramático que encontramos en *Oriente*. Pues tan lejos como llegó la poesía oriental en el epos y en algunos géneros de la lírica, sin embargo toda la concepción oriental del mundo veda de suyo un adecuado desarrollo del arte *dramático*. Pues para la acción verdaderamente *trágica* es necesario que haya madurado ya el principio de la libertad y de la autonomía *individuales* o al menos la autodeterminación de quererse responsabilizar libremente por sí mismo de los propios actos y de sus consecuencias; y para la *comedia* en todavía mayor grado debe haber aflorado el libre derecho de la *subjetividad* y del dominio cierto de sí de ésta. Ninguno de los dos es el caso en Oriente, y particularmente la grandiosa sublimidad de la poesía musulmana, aunque en ella puede por una parte hacerse valer ya más enérgicamente la autonomía individual, está de todo punto lejos de cualquier intento de expresarse dramáticamente, pues por otra sólo la potencia sustancial *una* somete tanto más consecuentemente a toda criatura creada y decide su suerte en irreversible cambio. No puede por tanto presentarse aquí la justificación de un contenido particular de la acción individual y de la subjetividad que en sí se sumerge, tal como requiere el arte dramático, y la sumisión del sujeto a la voluntad de Dios resulta precisamente en el mahometismo tanto más abstracta cuanto más abstracto-universal es la potencia una dominante que está por encima del todo y no tolera en último término ninguna particularidad. Sólo entre los *chinos* y los *hindúes* hallamos por tanto brotes dramáticos,

pero también aquí, según las escasas pruebas de que hasta ahora se ha tenido conocimiento, no como ejecución de una acción libre, individual, sino más bien sólo como donación de vida a sucesos y sentimientos en determinadas situaciones presentadas en su transcurso actual.

β) Hemos por tanto de buscar el comienzo propiamente dicho de la poesía dramática en los *griegos*, entre los que el principio de la libre individualidad hace en general posible por vez primera la perfección de la forma artística clásica. Conforme a este tipo, sin embargo, también respecto a la acción puede aquí el individuo aparecer sólo en tanto en cuanto lo exija inmediatamente la libre vitalidad del contenido sustancial de fines humanos. Aquello de que primordialmente se trata en el drama, la tragedia y la comedia antiguos es por consiguiente lo universal y esencial del fin que los individuos consuman; en la tragedia el derecho ético de la consciencia respecto a la acción determinada, la legitimación del acto en y para sí; y en la comedia antigua al menos son igualmente los intereses públicos universales los que se resaltan: los estadistas y su manera de dirigir el Estado, la guerra y la paz, el pueblo y sus circunstancias éticas, la filosofía y su corrupción, etc. Por eso no puede en absoluto caber aquí la múltiple descripción del ánimo interno y del carácter peculiar o el enredo y la intriga específicos, ni el interés gira en torno al destino de los individuos, sino que, en vez de en estos aspectos más particulares, se pretende la participación ante todo en la simple lucha y desenlace de las potencias vitales esenciales y de los dioses que gobiernan en el pecho del hombre, como cuyos representantes individuales aparecen los héroes trágicos del mismo modo en que las figuras cómicas ponen de manifiesto la perversión general en que se han transformado en el presente y en la realidad efectiva misma las tendencias fundamentales del ser-ahí

público.

γ) En cambio, en la poesía *moderna*, romántica, el tema primordial lo constituye la pasión personal, cuya satisfacción sólo puede concernir a un fin subjetivo, en general al destino de un individuo y carácter particulares en circunstancias específicas.

Por este lado, el interés poético reside aquí en la grandeza de los caracteres que, mediante su fantasía o actitud y aptitud, muestran al mismo tiempo la elevación por encima de sus situaciones y acciones, así como la plena riqueza del ánimo, como posibilidad real, a menudo sólo atrofiada y echada a perder por coyunturas y complicaciones, pero que recuperan al mismo tiempo una reconciliación en la grandeza misma de tales naturalezas. En cuanto al contenido particular de la acción, en este modo de concepción nuestro interés no es remitido a la justificación y a la necesidad éticas, sino a la persona singular y a sus asuntos. Uno de los principales motivos lo proporcionan en este estadio el amor, la ambición, etc., y ni siquiera el crimen ha de excluirse. Pero el último deviene fácilmente un escollo difícil de salvar. Pues para sí un criminal, sobre todo cuando es débil y de suyo vil, como el héroe de *La culpa* de Müllner[793], no ofrece más que un espectáculo repugnante. Por consiguiente, aquí debe ante todo exigirse al menos la grandeza formal del carácter y una fuerza de la subjetividad para resistir todo lo negativo y poder soportar su suerte sin renegar de sus actos y sin quedar destruida. Pero, a la inversa, de ningún modo han de excluirse los fines sustanciales, la patria, la familia, la corona y el reino, etc., aun cuando de ello a los individuos no les interese lo sustancial, sino su propia individualidad; pero en tal caso, más que suministrar el contenido último propiamente dicho del querer y del obrar, en conjunto constituyen más bien el

suelo determinado sobre el que los individuos están según su carácter subjetivo y entablan la lucha.

Junto a esta subjetividad puede más aún aparecer la amplitud de la particularidad tanto respecto a lo interno como por lo que también se refiere a las coyunturas y relaciones externas dentro de las cuales acontece la acción. Por eso aquí, a diferencia de los conflictos simples tal como los encontramos entre los antiguos, se hacen justamente valer la multiplicidad y la plenitud de los caracteres actuantes, la excepcionalidad de complicaciones que siempre se enredan de modo nuevo entre sí, el laberinto de las intrigas, lo contingente de los sucesos, en general todos los aspectos cuya liberación frente a la perentoria sustancialidad del contenido esencial caracteriza el tipo de la forma artística romántica a diferencia de la clásica.

Pero, sin embargo, no obstante esta particularidad aparentemente sin ataduras, en este estadio, si el todo debe sin embargo resultar también dramático y poético, por una parte debe subrayarse visiblemente la determinidad de la colisión que tiene que dilucidarse, por otra, a través del curso y el desenlace de la acción particular, debe revelarse, primordialmente en la tragedia, la autoridad de un gobierno superior del mundo, sea como providencia o como destino.

c) El desarrollo concreto de la poesía dramática y de sus géneros

Ahora bien, en las diferencias esenciales de concepción y de ejecución poética que acabamos de examinar entran los diversos géneros del arte dramático, y sólo logran su completud verdaderamente real en la medida en que se desarrollan en una u otra fase. También tenemos por tanto

que dirigir todavía como conclusión nuestro examen a estos modos concretos de configuración.

α) Es la poesía dramática de los *griegos* el primer círculo capital que, si excluimos por la razón ya más arriba indicada los inicios orientales, se nos presenta al punto como la fase más sólida tanto de la tragedia propiamente dicha como de la comedia. Pues en ella aparece por vez primera la consciencia de lo que en general son según su verdadera esencia lo trágico y lo cómico, y, tras haberse escindido rígidamente entre sí estos modos contrapuestos de concepción de la acción humana en firme separación, ascienden en desarrollo orgánico, primero la tragedia, luego la comedia, al culmen de su perfección, de la que finalmente el arte dramático romano sólo devuelve un más pálido reflejo que no alcanza lo que posteriormente lograron los romanos, con análogo esfuerzo, en el epos y en la lírica. Sin embargo, respecto a la consideración más precisa de estas fases, quiero limitarme, para sólo tratar brevemente de la más importante, a la perspectiva trágica de Esquilo y de Sófocles, así como a la cómica de Aristófanes.

αα) Ahora bien, por lo que en primer lugar se refiere a la *tragedia*, ya dije que la forma fundamental por la que se determina toda su organización y estructura ha de buscarse en la puesta de relieve del aspecto sustancial tanto de los fines y de su contenido como de los individuos y de su lucha y destino.

El terreno universal para la acción trágica lo ofrece, como en el epos así también en la tragedia, la circunstancia del mundo que ya antes designé como la *heroica*. Pues sólo en los días heroicos pueden las potencias éticas universales, puesto que no están fijadas para sí ni como leyes del Estado ni como mandamientos y deberes morales, aparecer en originaria

frescura como los dioses que o bien se enfrentan en su propia actividad o bien aparecen como el contenido vivo de la libre individualidad humana misma. Pero, ahora bien, si lo ético debe patentizarse de suyo como la base sustancial, como el terreno universal del que brota el fruto de la acción individual en su escisión tanto como de este movimiento es devuelto a la unidad, en cuanto a lo ético en la acción tenemos ante nosotros dos formas distintas, a saber.

En primer lugar, la consciencia simple que, en la medida en que quiere la sustancia sólo como identidad inescindida de sus lados particulares, permanece para sí y para otros irreprochable y neutral en imperturbado sosiego. Pero, carente de particularización y por tanto sólo universal en su veneración, en su fe y en su dicha, esta consciencia no puede llegar a una acción determinada, sino que ante la discordia que ésta implica tiene una especie de terror, aunque, en cuanto ella misma inactiva, estime al mismo tiempo como superior ese coraje espiritual para pasar a la decisión y a la acción con un fin autoimpuesto, mientras que se sabe incapaz de entrar en ello y como el mero terreno y espectador, y no queda por tanto, en cuanto a los individuos actuantes venerados como lo superior, nada más que hacer que contraponer a la energía de la conclusión y lucha de éstos el objeto de su propia sabiduría, es decir, la idealidad sustancial de las potencias éticas.

El *segundo* aspecto lo forma el pathos individual que con legitimidad ética[794] empuja a los caracteres actuantes a su oposición frente a otros y los lleva por tanto a conflicto. Los individuos de este pathos no son ni lo que nosotros llamados caracteres en el moderno sentido de la palabra ni tampoco meras abstracciones, sino que están en el vivo medio entre ambos como figuras firmes que sólo son lo que son, sin

colisión en sí mismos, sin vacilante reconocimiento de otro pathos, y, en tal medida —en el extremo opuesto de la ironía actual—, caracteres excelsos, absolutamente determinados, cuya determinidad encuentra sin embargo su contenido y su fundamento en una potencia ética particular. Ahora bien, puesto que lo trágico sólo lo constituye la *contraposición* entre tales individuos legitimados para actuar, la misma sólo puede acceder a manifestación sobre el terreno de la realidad efectiva humana. Pues sólo ésta contiene la determinación de que una cualidad particular constituya la sustancia de un individuo de *tal* modo que éste se transfiera con todo su interés y todo su ser a un tal contenido y deje que se convierta en la pasión de que está penetrado. Pero en los dioses *dichosos* lo esencial es la indiferente naturaleza divina, mientras que la oposición, que en último término no se toma en serio, deviene más bien como ya señalé a propósito del epos homérico— una ironía que a su vez se disuelve.

Estos dos lados, tan importantes para el todo el uno como el otro —la indivisa consciencia de lo divino y la acción agónica pero que se presenta como fuerza y acto divinos, la cual decide y consuma fines éticos—, constituyen los principales elementos cuya mediación la tragedia griega representa** en sus obras de arte como *coro* y héroes *actuantes*.

Mucho se ha hablado en tiempos recientes sobre el significado del *coro* griego, y se ha lanzado la pregunta de si podía y debía introducirse también en la tragedia moderna. Pues se ha sentido la necesidad de una tal base sustancial y al mismo tiempo no se la ha sabido sin embargo encajar e insertar correctamente, pues no se ha sabido captar con suficiente profundidad la naturaleza de lo auténticamente trágico y la necesidad del coro en el estadio de la tragedia griega. Pues por una parte sí se reconocía el coro cuando se

decía que a él le competía la apacible reflexión sobre el todo, mientras que los personajes actuantes permanecían atrapados en sus fines y situaciones particulares, y en el coro y sus consideraciones tenían por entero el criterio del valor de sus caracteres y acciones tanto como en aquél encontraba el público en la obra de arte un representante objetivo de su propio juicio sobre lo que ocurría. Este enfoque es parcialmente acertado respecto a que el coro está de hecho ahí como la consciencia sustancial superior, disuasoria de falsos conflictos, calibradora del desenlace. No es sin embargo una persona moral que reflexione de modo meramente exterior y ocioso, como el espectador, la cual, para sí carente de interés y empalagosa, se haya añadido sólo por mor de esta reflexión, sino que es la sustancia efectivamente real de la vida y la acción heroicas éticas mismas, frente a los héroes singulares el pueblo en cuanto la tierra fecunda de la que los individuos, como las flores y los árboles descollantes, brotan de su suelo autóctono y están condicionados por la existencia del mismo. Pertenece así esencialmente el coro al estadio en que a las complicaciones éticas no pueden todavía contraponerse determinadas leyes estatales jurídicamente válidas y firmes dogmas religiosos, sino en que lo ético no aparece sino en su realidad efectiva inmediatamente viva y sólo el equilibrio de una vida inmóvil queda asegurado frente a las temibles colisiones a que debe conducir la energía opuesta de la acción individual. Pero el coro nos hace conscientes de que este asilo seguro existe efectivamente. Por eso no se injiere de hecho en la acción, no ejerce activamente ningún derecho contra los héroes en lucha, sino que sólo emite su juicio teóricamente, advierte, compadece o invoca el derecho divino y las potencias internas que la fantasía se representa* exteriormente como el círculo de los dioses gobernantes. En esta expresión es, como ya vimos, lírico; pues no actúa ni

tiene que narrar épicamente sucesos; pero su contenido conserva al mismo tiempo el carácter épico de universalidad sustancial, y así se mueve en un modo de la lírica que, a diferencia de la forma propiamente dicha de la oda, puede tal vez aproximarse al peán y al ditirambo. Esta posición del coro en la tragedia griega ha de subrayarse esencialmente. Así como el teatro mismo tiene su terreno externo, su escenario y su entorno, así el coro, el pueblo, es, por así decir, el escenario espiritual, y se lo puede comparar al templo de la arquitectura, que cobija a la estatua del dios, aquí devenida héroe en acción. Entre nosotros en cambio las estatuas están al aire libre sin un tal trasfondo, que la tragedia moderna tampoco ha menester pues sus acciones no estriban en este fundamento sustancial, sino en la voluntad y el carácter subjetivos así como en el acaso aparentemente exterior de los acontecimientos y las coyunturas. Es a este respecto un enfoque de todo punto falso considerar el coro como un séquito contingente y un mero vestigio de la época de nacimiento del drama griego. Ha en efecto de derivarse su origen exterior de la coyuntura de que en las fiestas de Baco el canto del coro constituía, por lo que al arte se refiere, lo principal, hasta que luego apareció para interrumpirlo un narrador cuyo relato se transformó y elevó finalmente a las figuras efectivamente reales de la acción dramática. Pero el coro no se conservó en el período de florecimiento de la tragedia sólo para honrar este momento de la fiesta religiosa y del culto a Baco, sino que se desarrolló cada vez más bella y mesuradamente sólo porque formaba esencialmente parte de la acción dramática misma, y le es a ésta tan necesario que la decadencia de la tragedia se patentiza principalmente también en el deterioro de los coros, que dejan de ser un miembro integrante del todo, sino que se rebajan a un adorno más indiferente. En cambio, ni el coro se muestra adecuado para la

tragedia romántica, ni ésta nació originariamente de cantos corales. Aquí por el contrario el contenido es tal que cualquier introducción de coros en el sentido griego ha fracasado necesariamente. Pues ya los antiquísimos llamados misterios, moralidades y demás farsas de los que surgió el drama romántico no representan** una acción en sentido originariamente griego, ninguna intervención desde la consciencia indivisa de la vida y de lo divino. Tampoco es el coro apropiado para la caballería y la monarquía, en la medida en que aquí el pueblo tiene que obedecer, o bien deviene él mismo parte y se ve envuelto en la acción con el interés de su ventura o desventura. No puede por tanto encontrar su justo lugar allí donde se trata de pasiones, fines y caracteres particulares, o la intriga tiene que desplegarse.

Frente al coro, el *segundo* elemento capital lo constituyen los *individuos* actuantes *conflictivamente*. Ahora bien, en la tragedia griega no es una mala voluntad, un crimen, la indignidad o la mera desgracia, la ceguera y otras cosas por el estilo, Jo que produce la ocasión para las colisiones, sino, como ya he dicho varias veces, la legitimidad ética dé un acto determinado. Pues lo abstractamente malo ni tiene en si mismo verdad ni es de interés. Pero, por otro lado, no puede aparecer como mera intuición el hecho de que se les dé rasgos característicos éticos a los personajes actuantes, sino que su legitimidad debe ser en y para sí esencial. Casos criminales, como en tiempos más recientes, delincuentes desnortados, o también los llamados moralmente nobles con su charla huera sobre el destino, los encontramos por tanto tan poco en la tragedia antigua como la decisión y el acto estriban en la mera subjetividad antigua del interés y del carácter, en el ansia de poder, el enamoramiento, el honor, o bien en pasiones cuyo derecho únicamente puede radicar en la inclinación y la personalidad particulares. Pero, ahora bien, una tal decisión

legitimada por el contenido de su fin, puesto que se lleva a ejecución en particularidad unilateral, viola, bajo determinadas coyunturas, las cuales en sí ya comportan la posibilidad real de conflictos, otro ámbito igualmente ético del querer humano que el carácter contrapuesto establece y reactivamente consuma como su pathos efectivamente real, de modo que con ello se pone por completo en movimiento la colisión de potencias e individuos igualmente legitimados.

Ahora bien, la esfera de este contenido, aunque puede ser de múltiples maneras particularizado, no es sin embargo de gran riqueza según su naturaleza. La oposición principal, tratada del modo más bello particularmente por Sófocles tras el precedente de Esquilo, es la del *Estado*, la vida ética en su universalidad espiritual, y la *familia* en cuanto la eticidad natural. Éstas son las más puras potencias de la representación** trágica, pues la armonía de estas esferas y la acción consonante dentro de su realidad efectiva constituyen la completa realidad del ser-ahí ético. A este respecto sólo necesito recordar los *Siete contra Tebas* de Esquilo y, más aún, la *Antígona* de Sófocles. Antígona honra los lazos de la sangre, a los dioses subterráneos; Creonte únicamente a Zeus, la potencia rectora de la vida pública y el bienestar común. El mismo conflicto encontramos también en la *Ifigenia en Aulide*, así como en el *Agamenón*, las *Coéforas* y las *Euménides* de Esquilo, y en la *Electra* de Sófocles. Como rey y comandante del ejército, Agamenón sacrifica a su hija en interés de los griegos y de la expedición contra Troya, y rompe con ello el lazo del amor a la hija y a la esposa que Clitemnestra, como madre, conserva en lo más hondo de su corazón, y vengativamente le prepara ésta al esposo que vuelve al hogar una ignominiosa muerte. Orestes, el hijo y el heredero del rey, honra a la madre, pero tiene que velar por el derecho del padre, del rey, y hiere el seno que le llevó.

Éste es un contenido válido para todos los tiempos, cuya representación** por consiguiente, pese a toda la diversidad nacional, estimula también igualmente nuestra participación humana y artística.

Más formal es ya una segunda colisión capital que a los trágicos griegos les επί cantaba representar* particularmente en el destino de Edipo, de lo que Sófocles nos dejó el más perfecto ejemplo en su *Edipo rey* y *Edipo en Colono*. Trátase aquí del derecho de la consciencia despierta, de la legitimidad de lo que el hombre consuma con voluntad autoconsciente, frente a lo que efectivamente ha hecho inconsciente e involuntariamente siguiendo la determinación de los dioses. Edipo ha matado a su padre, desposado a su madre, engendrado hijos en incestuoso tálamo, y sin embargo se ha visto envuelto en estos gravísimos sacrilegios sin saberlo ni quererlo. El [, derecho de nuestra consciencia actual, más profunda, consistiría en, puesto que han sido cometidos independientemente del propio saber y del propio querer, no reconocer tampoco estos crímenes como actos del propio sí; pero el plástico griego responde de lo que como individuo ha hecho, y no se escinde en la subjetividad formal de la autoconsciencia y en lo que es la cosa objetiva.

De índole más subordinada son finalmente para nosotros otras colisiones que se refieren ora a la posición general de la acción individual en general respecto al hado griego, ora a relaciones más específicas.

Pero, ahora bien, en todos estos conflictos trágicos debemos primordialmente dejar de lado la falsa idea de *culpa* e *inocencia*. Los héroes trágicos son tan culpables como inocentes. Si vale la idea de que el hombre sólo es inocente en *el* caso de que le quepa una elección y él decida con arbitrio lo que hace, las antiguas figuras plásticas son inocentes, actúan

partiendo de este carácter, de este pathos, porque son precisamente este carácter, este pathos; no hay ninguna indecisión ni ninguna elección. Es precisamente la fuerza de los caracteres grandes el hecho de que no eligen, sino que de suyo *son* por completo lo que quieren y hacen. Son lo que son; y esto eternamente: ésa es su grandeza. Pues la debilidad en la acción no consiste más qué en la separación entre el sujeto como tal y su contenido, de modo que carácter, voluntad y fin no aparecen brotando en absoluto de la misma fuente, y el individuo, puesto que en su alma no vive ningún fin como sustancia de su propia individualidad, como pathos y potencia de todo su querer, puede vacilar, todavía indeciso entre uno u otro, y decidirse a su arbitrio. Este de acá para allá está lejos de las figuras plásticas; para éstas el vínculo entre subjetividad y contenido del querer permanece indisoluble. Lo que las impulsa a su acto es precisamente el pathos éticamente legítimo que con patética elocuencia polémica hacen valer no con la retórica subjetiva del corazón y la sofistería de la pasión, sino con aquella objetividad tan sólida como cultivada, en cuya profundidad, mesura y belleza plásticamente viva fue sobre todo maestro Sófocles. Pero al mismo tiempo su pathos pleno de colisiones las lleva a actos transgresores, culpables. Ahora bien, no quieren ser inocentes de éstos. Al contrario: su gloria es haber efectivamente hecho lo que han hecho. Que ha obrado inocentemente, nada peor podría decirse de un tal héroe: la honra de los grandes caracteres es ser culpables. No quieren mover a compasión, conmover. Pues no conmueve lo sustancial, sino la profundización subjetiva de la personalidad, el sufrimiento *subjetivo*. Pero su firme, fuerte carácter es uno con su pathos esencial, y esta inescindible consonancia suscita admiración, no emoción, en lo que sólo Eurípides incurrió.

Ahora bien, el resultado del enredo trágico no conduce

finalmente a otro desenlace que al de que la justificación bilateral de los bandos que se combaten entre sí ciertamente se conserve, pero se elimina la *unilateralidad* de su afirmación y retorna la imperturbada armonía interna, aquella circunstancia del coro que a todos los dioses da netamente el mismo honor. El verdadero desarrollo no consiste más que en la superación de las oposiciones en cuanto *oposiciones*, en la reconciliación de las potencias de la acción que tratan de negarse mutuamente en su conflicto. Sólo que entonces lo último no son la desgracia y el sufrimiento, sino la satisfacción del espíritu, en la medida en que sólo con este final puede aparecer como racionalidad absoluta la necesidad de lo que les sucede a los individuos, y el ánimo se calma de modo verdaderamente ético: estremecido por la suerte de los héroes, reconciliado en la cosa. Sólo cuando se sostiene este punto de vista puede comprenderse la tragedia antigua. Tampoco debemos por tanto concebir una tal clase de conclusión como un desenlace meramente moral según el cual el mal es castigado y la virtud recompensada, es decir, «cuando el vicio vomita, la virtud se sienta a la mesa»[795]. En absoluto interesa aquí este aspecto subjetivo de la personalidad en sí reflejada ni de la bondad o maldad de ésta, sino, si la colisión era completa, la intuición de la reconciliación afirmativa y la equivalencia de las dos potencias que se combatían. Tampoco es la necesidad del desenlace un destino ciego, esto es, un hado meramente irracional, ininteligible, que muchos llaman antiguo, sino que la racionalidad del destino, aunque aquí todavía no aparece como providencia autoconsciente cuyo último fin divino aparezca para sí y para otros con el mundo y los individuos, reside precisamente en el hecho de que el poder supremo que está por encima de los dioses y los hombres singulares no puede tolerar que alcancen subsistencia las potencias que

unilateralmente se autonomizan y con ello sobrepasan los límites de su incumbencia, ni los conflictos que de las mismas se desprenden. El hado rechaza la individualidad a sus límites y la destruye cuando se ha excedido. Pero una coacción irracional, una inocencia del sufrimiento, en vez de apaciguamiento ético, no debería producir en el alma del espectador más que indignación. Por otro lado, la reconciliación *trágica* también se diferencia por tanto a su vez de la *épica* asimismo. Si a este respecto consideramos a Aquiles o a Odiseo, ambos logran su meta y es justo que la alcancen; pero no es una fortuna continuada la que les ampara, sino que tienen que saborear amargamente el sentimiento de la finitud y deben abrirse fatigosamente paso a través de dificultades, pérdidas y sacrificios. Pues así exige la verdad en general que en el curso de la vida y de la amplitud objetiva de las vicisitudes acceda también a manifestación la nulidad de lo finito. Así, la cólera de Aquiles es ciertamente reconciliada, obtiene de Agamenón aquello en que había sido agraviado, toma venganza de Héctor, se celebran los funerales por Patroclo y Aquiles es reconocido como el más glorioso; pero su cólera y la reconciliación de la misma le han costado precisamente a su más querido amigo, el noble Patroclo; para vengarse de Héctor por esta pérdida se ve forzado a desistir él mismo de su cólera y lanzarse de nuevo a la batalla contra los troyanos, y al ser reconocido como el más glorioso, tiene al mismo tiempo el sentimiento de su muerte prematura. Del mismo modo, Odiseo llega por fin a Ítaca, esta meta de sus votos, sólo que dormido, tras la pérdida de todos sus camaradas, de todo el botín de guerra conseguido en Ilion, tras largos años de espera y de fatigas. Ambos han saldado su deuda con la finitud, y con la caída de Troya y el destino de los héroes griegos se ha hecho justicia a la Némesis. Pero la Némesis no es más que la justicia antigua, que sólo rebaja en

general lo demasiado elevado, a fin de restaurar el abstracto equilibrio de la dicha con la desdicha, y, sin otra determinación ética más precisa, sólo afecta y concierne al ser finito. Ésta es la justicia épica en el campo del acontecer, la reconciliación universal de una mera nivelación. La superior conciliación trágica se refiere en cambio al surgimiento de las determinadas sustancialidades éticas a partir de su oposición a su verdadera armonía. Pero, ahora bien, el modo y manera de restaurar esta consonancia puede ser de muy diversa índole, y sólo quiero por tanto llamar la atención sobre los momentos capitales de que a este respecto se trata.

Ha *en primer lugar* de subrayarse en particular que si el fundamento propiamente dicho de las colisiones lo constituye la unilateralidad del pathos, esto no significa aquí más que ésta ha entrado en la acción viva y se ha convertido por tanto en el pathos único de un determinado individuo. Ahora bien, si debe superarse esta unilateralidad, es este individuo por tanto el que, en la medida en que sólo ha actuado como el pathos *uno*, debe ser eliminado y sacrificado. Pues el individuo es sólo esta vida *una*; si ésta no vale firmemente para sí como esta *una*, el individuo salta en pedazos.

La clase más cabal de este desarrollo es posible cuando los individuos litigantes aparecen, según su ser-ahí concreto, cada uno en sí mismo como totalidad, de modo que en sí mismos están en poder de lo que combaten, y violan por consiguiente lo que conforme a su propia existencia deberían honrar. Así, p. ej., Antígona vive bajo el poder estatal de Creonte, ella misma es hija de rey y prometida de Hemón, de modo que debería tributar obediencia al mandato del príncipe. Pero también Creonte, que por su parte es padre y esposo, debería respetar la santidad de la sangre y no ordenar lo que contraviene a esta piedad. A ambos es en sí mismos inmanentes aquello contra lo que respectivamente se alzan, y

quedan atrapados y quebrados en) aquello mismo que pertenece al círculo de su propio ser-ahí. Antígona sufre la muerte antes de disfrutar de la danza nupcial, pero también Creonte es castigado en su hijo y en su esposa, que se dan la muerte, el uno por la muerte de Antígona, la otra por la de Hemón. De todo lo que de exquisito hay en el mundo antiguo y moderno —y lo conozco casi todo, y debe y puede conocerse—, la *Antígona* se me aparece por este lado como la obra de arte más excelente, la más satisfactoria.

Pero, ahora bien, para la supresión de ambas unilateralidades y su equivalente honor el desenlace trágico no, siempre precisa de la ruina de los individuos participantes. Así, como es sabido, las *Euménides* de Esquilo no terminan con la muerte de Orestes o la destrucción de las Euménides, estas vengadoras de la sangre materna y de la piedad frente a Apolo, quien quiere salvaguardar la dignidad y la veneración al cabeza de familia y rey, e instigó a Orestes a matar a Clitemnestra, sino que a Orestes se le dispensa del castigo y se honra a ambas deidades. Pero al mismo tiempo vemos claramente en esta conclusión resolutoria qué valían para los griegos sus dioses cuando los llevaban a intuición en su particularidad polémica. Ante la Atenas efectivamente real sólo aparecen como momentos que la plena eticidad armónica coliga. Los votos del areópago están parejos, es Atenea, la diosa, la Atenas viva representada* según su sustancia, la que añade la piedra blanca que absuelve a Orestes, pero tanto a las Euménides como a Apolo promete altares y veneración.

Frente a esta reconciliación objetiva, la nivelación puede ser *en segundo lugar* de índole subjetiva, pues la individualidad actuante renuncia en último término a su unilateralidad misma. Pero en el abandono de su pathos sustancial aquélla parecería falta de carácter, lo que contradice

la consistencia de las figuras plásticas. El individuo por tanto sólo puede renunciar a sí frente a una potencia superior y su consejo y mandato, de modo que persevera para sí en su pathos pero la obstinada voluntad es doblegada por un dios. En este caso el nudo no se desata, sino que, como en el *Filoctetes*, p. ej., es cortado por un *deus ex machina*.

Más bella *finalmente* que este modo más exterior de desenlace es la conciliación interna que, debido a su subjetividad, propende ya hacia lo moderno. El más perfecto ejemplo de esto lo tenemos en el eternamente admirable *Edipo en Colono*. Éste, sin saberlo, ha matado a su padre, ocupado el trono de Tebas, el lecho de su propia madre; estos crímenes inconscientes no le hacen desgraciado; pero el antiguo descifrador de enigmas extrae el saber sobre su propio oscuro destino y adquiere la terrible consciencia de que éste se ha cumplido en él. Con esta resolución del enigma en él mismo ha perdido, como Adán[796], su dicha al llegar a la consciencia del bien y del mal. Entonces él, el vidente, se ciega, se arroja del trono y se destierra de Tebas, tal como Adán y Eva son expulsados del Paraíso, y vaga, viejo desamparado. Pero al abrumado que en Colono asocia su Erinnia a su hijo en vez de atender los deseos de éste de que regrese, que borra en sí toda discordia y se purifica en sí mismo, un dios le llama junto a sí; su vista ciega se transfigura e ilumina, sus huesos se convierten en la salvación, en el baluarte de la ciudad que le acogió hospitalariamente. Esta transfiguración en la muerte es su y nuestra reconciliación fenoménica en su individualidad y personalidad mismas. Se ha querido encontrar en esto un tono cristiano, la intuición de un pecador al que Dios acoge en su gracia y al que el destino qué se cebó en su finitud resarce en la muerte con beatitud. Pero la reconciliación religiosa cristiana es una transfiguración del alma, que, inmersa en la fuente de la

salvación eterna, se eleva por encima de su realidad efectiva y de sus actos, en cuanto hace del corazón mismo —ya que el espíritu puede esto— tumba del corazón, expía con su propia individualidad terrenal la imputación de la culpa terrenal y se afirma en sí misma contra esa acusación en la certeza de la eterna, puramente espiritual beatitud y la transfiguración de Edipo no deja en cambio de ser nunca la restauración antigua de la consciencia de la disputa entre potencias y transgresiones éticas a la unidad y la armonía de este contenido *ético* mismo.

Sin embargo, lo que más aún implica esta reconciliación es la *subjetividad* de la satisfacción, de la que podemos pasar a la esfera opuesta de la *comedia*.

ββ) Cómica es en efecto, como vimos, en general la subjetividad que lleva a contradicción y disuelve por sí misma su acción, pero permanece asimismo tranquila y cierta de sí. La comedia tiene por consiguiente como su base y su punto de partida aquello con que puede concluir la tragedia: el ánimo en sí absolutamente reconciliado, sereno, que, aunque destruye su querer por sus propios medios y fracasa en sí mismo, pues por sí mismo ha producido lo contrario de su fin, no por ello pierde su buen humor. Pero esta seguridad del sujeto sólo es por otra parte posible porqué los fines, y con ello también los caracteres, o bien no contienen en y para sí nada sustancial, o bien, si en y para sí tienen esencialidad, de ellos se hace un fin y son consumados en una figura, según su verdad, del todo contrapuesta y por tanto carente de sustancia, de modo que a este respecto por tanto nunca se va a pique más que lo en sí mismo nulo e indiferente y el sujeto queda a salvo imperturbado.

Ahora bien, éste es también en conjunto el concepto de la antigua comedia clásica, tal como nos ha llegado en las piezas

de Aristófanes. Muy bien debe a este respecto distinguirse si los personajes actuantes son cómicos para sí mismos o sólo para los espectadores. Únicamente ha de considerarse verdaderamente cómico lo primero, en lo que fue maestro Aristófanes. Conforme a este punto de vista, un individuo sólo se representa** como ridículo cuando muestra que no se toma en serio la seriedad misma de su fin y de su voluntad, de modo que esta seriedad siempre comporta para el sujeto mismo su propia destrucción, pues éste, precisamente de suyo, no puede empeñarse en ningún superior interés universalmente válido que lleve a una disensión esencial, y aun cuando se empeñe efectivamente en ello, sólo puede acceder a manifestación una naturaleza que ya ha anulado inmediatamente con su existencia presente lo que ella parece querer llevar a efecto, de modo que se ve que propiamente hablando en absoluto ha penetrado en ella. Lo cómico da por tanto más juego en estamentos inferiores del presente y de la realidad efectiva misma, entre hombres que son precisamente como son, que ni pueden ni quieren ser de otro modo y que, incapaces de cualquier pathos auténtico, no tienen sin embargo la más mínima duda sobre lo que son y persiguen. Pero al mismo tiempo se revelan como naturalezas superiores por el hecho de que no están seriamente ligados a la finitud a que se entregan, sino que permanecen elevados por encima de ella y en sí mismos firmes y seguros frente al fracaso y a la ruina. Esta absoluta libertad del espíritu, que en todo lo que el hombre comienza está en y para sí confiada desde el principio, este mundo de la serenidad subjetiva, es aquello en que Aristófanes nos introduce. Sin haberlo leído difícilmente puede saberse lo bien que puede pasárselo el hombre. Ahora bien, los intereses en que esta clase de comedia se mueve no necesitan ser extraídos de las esferas opuestas a la eticidad, la religión y el arte; por el contrario, la antigua comedia griega

se mantiene precisamente dentro de este círculo objetivo y sustancial, pero es por el arbitrio subjetivo, por la estupidez y la perversión comunes, por lo que los individuos se frustran acciones de más altas miras. Y aquí se le ofrece a Aristófanes, por una parte en los dioses griegos, por otra en el pueblo ateniense, una temática más rica, más afortunada. Pues la configuración de lo divino en la individualidad humana tiene en esta representación y en la particularidad [797] de la misma, en la medida en que ésta es ejecutada contra lo particular [798] y humano, incluso la oposición a la excelencia de su significado y puede representarse* como un vacío fasto de esta subjetividad inadecuada al mismo. Pero a Aristófanes le encanta particularmente inmolar a la risa de sus conciudadanos, del modo más burlón y al mismo tiempo más profundo, las tonterías del demos, las extravagancias de sus oradores y estadistas, la absurdidad de la guerra, pero sobre todo, del modo más implacable, la nueva orientación de Eurípides en la tragedia. Ya de antemano hace con inagotable humor tontos a los personajes en que encarna este contenido de su grandiosa comicidad, de modo que al punto se ve que nada sensato puede resultar. Así Estrepsiades, que quiere acudir a los filósofos para librarse de sus deudas; así Sócrates, que se ofrece como maestro de Estrepsiades y su hijo[799]; así Baco, al que hace descender al submundo para sacar a un verdadero trágico[800]; asimismo Cleón[801], las mujeres[802], los griegos que quieren extraer del pozo a la diosa de la paz[803], etc. El tono principal que resuena en estas representaciones** es la tanto más impasible confianza de todas estas figuras en sí mismas cuanto más incapaces se muestran de consumar lo que emprenden. Los tontos son tontos tan ingenuos, y también los más inteligentes tienen igualmente un tal viso de contradicción con aquello a que se dedican, que, pase lo que pase, nunca pierden tampoco esta ingenua seguridad de la

subjetividad. Es la risueña beatitud de los dioses olímpicos, su despreocupado sosiego, que se instala en los hombres y está al cabo de todo. Nunca se muestra sin embargo Aristófanes como un burlón frío, malicioso, sino que era un hombre de chispeante cultura, el más excelente ciudadano, que no dejaba de tomar en serio el bien de Atenas y que se evidenciaba por completo como verdadero patriota. Lo que en sus comedias se representa** en plena disolución no es por consiguiente, como ya antes dije, lo divino y ético, sino la absoluta perversión que se hincha hasta la apariencia de estas potencias sustanciales, la figura y la manifestación individual en que ya no se da de suyo la cosa propiamente dicha, de modo que pueden ser abiertamente abandonadas al juego no hipócrita de la subjetividad. Pero, puesto que Aristófanes presenta la contradicción absoluta entre la verdadera esencia de los dioses, el ser-ahí político y ético, y la subjetividad de los ciudadanos e individuos que deben realizar efectivamente este contenido, esta victoria misma de la subjetividad, no obstante toda la perspicacia, implica uno de los máximos síntomas de la decadencia de Grecia, y así estos productos de un ingenuo bienestar son de hecho los últimos grandes resultados procedentes de la poesía del espiritualmente rico, culto, ingenioso pueblo griego.

β) Si a continuación pasamos ahora al arte dramático del mundo *moderno*, también aquí quiero sólo establecer en general todavía más precisamente unas cuantas diferencias capitales que son de importancia tanto respecto a la tragedia como también al drama y a la comedia.

αα) En su antigua, plástica excelsitud, la tragedia todavía se queda en la unilateralidad de hacer del valor de la sustancia ética y la necesidad la única base esencial y dejar en cambio en sí sin desarrollar la profundización individual y subjetiva de los caracteres que actúan, mientras que con plástica inversa la

comedia lleva por su parte a representación** como perfeccionamiento la subjetividad en la libre efusión de su perversión y de la disolución de ésta.

Ahora bien, la *tragedia moderna* asume desde el comienzo en su propio ámbito el principio de la subjetividad. Hace por tanto de la interioridad subjetiva del carácter, el cual no es una clásica animación meramente individual de potencias éticas, el objeto y el contenido propiamente dichos, y tanto en el tipo de la misma índole deja que las acciones entren en colisión por el azar externo de las coyunturas como la contingencia similar decide o parece decidir sobre las consecuencias. Los siguientes son los principales puntos que a este respecto tenemos que comentar:

en primer lugar, la naturaleza de los múltiples *fines* que como contenido de los caracteres deben alcanzar la ejecución;

en segundo lugar, los *caracteres* trágicos mismos, así como las colisiones a que están sometidos;

en tercer lugar, la clase de *desenlace* y de trágica reconciliación, distinta de la de la tragedia antigua.

Por más que en la tragedia romántica el centro lo constituya la subjetividad de los sufrimientos y de las pasiones en el sentido propio de esta palabra, no puede sin embargo faltar en la acción humana la base de determinados fines extraídos de los ámbitos concretos de la familia, el Estado, la Iglesia, etc. Pues con la acción entra el hombre en general en el círculo de la particularidad real, pero en la medida en que ahora lo sustancial como tal no constituye en estas esferas el interés de los individuos, por un lado los fines se particularizan en una vastedad y multiplicidad así como en una especificidad en la que lo verdaderamente esencial no puede con frecuencia transparecer todavía más que de modo desvaído. Además, estos fines adquieren una forma por

completo modificada. En la esfera religiosa, p. ej., el contenido perentorio dejan ya de serlo las potencias éticas particulares, en propia persona o como pathos de héroes humanos, establecidas como individuos divinos por la fantasía, sino que se representa** la historia de Cristo, de los santos, etc.; en el Estado son particularmente la realeza, el poder de los vasallos, las disputas entre dinastías o miembros singulares de una y la misma casa real, lo que en variopinta diversidad accede a manifestación; más aún, se trata también de relaciones civiles y de derecho privado y otras, y de la misma manera surgen también en la vida familiar aspectos a los que no tenía todavía acceso el drama antiguo. Pues, ya que en los círculos mencionados el principio de la subjetividad misma se ha procurado su derecho, en todas las esferas aparecen precisamente por ello nuevos momentos que el hombre moderno se da autorización para convertir en fin y norte de su acción.

Por otro lado, es el derecho de la subjetividad como tal el que se asienta como único contenido, y a tal punto adopta como fin exclusivo el amor, el honor personal, etc., que las restantes relaciones ora sólo pueden aparecer como el terreno exterior sobre el que se mueven estos intereses modernos, ora están conflictivamente enfrentadas para sí a las exigencias del ánimo subjetivo. Más profundos son todavía la injusticia y el crimen que el carácter subjetivo, si bien no hace de sí el fin como injusticia y crimen mismos, sin embargo, no rehúye para alcanzar una meta prefijada.

En tercer lugar, frente a esta particularización y subjetividad, por una parte asimismo pueden a su vez los fines extenderse a la universalidad y comprehensiva amplitud del contenido, por otra son aprehendidos y consumados como en sí mismos sustanciales. En el primer respecto sólo quiero recordarla tragedia filosófica absoluta, el *Fausto* de

Goethe, donde por un lado la insatisfacción por la ciencia, por otro la vitalidad de la vida mundana y el goce terrenal, en general la trágicamente intentada mediación del saber y el esfuerzo subjetivos con lo absoluto en su esencia y en su apariencia, dan una amplitud de contenido como ningún otro poeta se atrevió antes, a abarcar en una y la misma obra. De análoga manera se yergue también el Karl Moor[804] de Schiller contra él orden civil en su conjunto y toda la circunstancia del mundo y de la humanidad de su tiempo, y se rebela contra ello en este sentido universal. Wallenstein concibe igualmente un gran fin universal, la unidad y la paz de Alemania, un fin que no cumple debido tanto a sus medios, los cuales, sólo artificiosa y exteriormente combinados, se quiebran y desbaratan precisamente allí donde él iba en serio, como a su alzamiento contra la autoridad imperial, contra cuyo poder debe estrellarse en su empeño. Semejantes fines universales del mundo como los que Karl Moor y Wallenstein persiguen no puede en general consumarlos *un* individuo de *tal manera* que los demás se conviertan en obedientes instrumentos, sino que se imponen por sí mismos ora con la voluntad de muchos, ora contra y sin su consciencia. Como ejemplos de una concepción de los fines como en sí sustanciales sólo quiero citar algunas tragedias de Calderón en las que el amor, el honor, etc., son tratados por los individuos actuantes mismos, por lo que a sus derechos y deberes respecta, como leyes para sí fijas según un código. Aunque en un plano enteramente distinto, también en las figuras trágicas de Schiller aparece a menudo algo análogo en la medida en que estos individuos conciben y defienden sus fines al mismo tiempo en el sentido de universales derechos humanos absolutos. Así, p. ej., el mayor Ferdinand en *Intriga y amor* supone defendiendo los derechos de la naturaleza contra las conveniencias de la moda, y sobre todo el marqués de Posa[805]

reivindica la libertad de pensamiento como un bien inalienable de la humanidad.

Pero en general en la tragedia moderna no es lo sustancial de su fin por lo que los individuos actúan y lo que se conserva como lo impelente en su pasión, sino que son la subjetividad de su corazón y ánimo o la particularidad de su carácter las que aspiran a satisfacción. Pues incluso en los ejemplos que acabamos de citar, por una parte en esos héroes españoles del honor y del amor el contenido de su fin es en y para sí de índole tan subjetiva que los derechos y deberes del mismo pueden inmediatamente coincidir con los propios deseos del corazón, por otra en las obras juveniles de Schiller la insistencia en la naturaleza, los derechos humanos y la mejora del mundo aparece más bien sólo como fanatismo de un entusiasmo subjetivo; y cuando más tarde trató Schiller de hacer valer un pathos más maduro, esto sucedió precisamente porque tenía la intención de restaurar el principio de la tragedia antigua en el arte dramático moderno. Para hacer notar la diferencia más precisa entre la tragedia antigua y la moderna a este respecto, sólo quiero señalar el *Hamlet* de Shakespeare, al que subyace una colisión análoga a la que Esquilo trataba en las *Coéforas* y Sófocles en *Electro*. Pues también a Hamlet le han matado al padre y rey, y la madre se ha casado con el asesino. Pero lo que en los poetas griegos tiene una justificación ética, la muerte de Agamenón, en Shakespeare adquiere en cambio la única figura de un crimen infame del que la madre de Hamlet es inocente, de modo que el hijo tiene que volverse como vengador sólo contra el rey fratricida, y en éste nada ve ante sí que hubiera verdaderamente de honrarse. Tampoco gira por tanto la colisión propiamente dicha en torno al hecho de que en su misma venganza ética el hijo debe violar la eticidad, sino en torno al carácter subjetivo de Hamlet, cuya noble alma no ha

sido creada para esta clase de enérgica actividad y, llena de asco por el mundo y la vida, zarandeada entre decisión, pruebas y preparativos para la ejecución, sucumbe por sus propias vacilaciones y la complicación externa de las coyunturas.

Si por tanto pasamos ahora, *en segundo lugar*, al aspecto que es de preeminente importancia en la tragedia moderna, a saber, los *caracteres* y su colisión, lo primero que podemos tomar como punto de partida es, brevemente resumido, lo siguiente:

Los héroes de la tragedia antigua, clásica, se encuentran ante coyunturas en las que, cuando se deciden firmemente por el pathos ético *uno* que es el único que corresponde a su propia naturaleza para sí acabada, deben entrar necesariamente en conflicto con la potencia ética opuesta, que tiene la misma legitimidad. Los caracteres románticos están en cambio desde el principio en medio de una gran cantidad de relaciones y condicionamientos más contingentes en los que podría actuarse así y no diversamente, de modo que el conflicto para el que los presupuestos externos ofrecen en efecto la ocasión reside esencialmente en el *carácter* al que los individuos obedecen en su pasión, no por la justificación sustancial, sino porque son lo que son de una vez. También los héroes griegos actúan ciertamente según su individualidad, pero en el apogeo de la tragedia antigua esta individualidad es, como queda dicho, necesariamente ella misma un pathos en sí ético, mientras que en la moderna el carácter peculiar como tal, en el que resulta contingente si abraza lo en sí mismo legítimo o es llevado a la injusticia y al crimen se decide según deseos y necesidades subjetivas, influencias externas, etc. Por tanto, aquí la eticidad del fin y el carácter *pueden* sin duda coincidir, pero esta congruencia, debido a la particularización de los; finés, de las pasiones y de

la interioridad subjetiva, no constituye la base *esencial* y la condición objetiva de la profundidad y la belleza trágicas.

Ahora bien, por lo que a la ulterior *diferencia* entre los caracteres mismos concierne, poco de general puede sobre esto decirse dada la variopinta multiplicidad que en este ámbito se ofrece. Sólo quiero por tanto ocuparme de los siguientes aspectos capitales. Una primera oposición que en seguida salta a la vista es la de una caracterización *abstracta* y por tanto formal frente a individuos que se nos presentan vivamente como hombres concretos. De la primera clase pueden citarse como ejemplo particularmente las figuras trágicas de los franceses e italianos, que, surgidas de la imitación de los antiguos, pueden valer más o menos sólo como meras personificaciones de determinadas pasiones —el amor, el honor, la gloria, la ambición de poder, la tiranía, etc. — y cuentan los motivos de sus acciones así como el grado y la índole de sus sentimientos ciertamente con una gran ostentación declamatoria y mucho arte de la retórica, pero con este modo de explicación recuerdan más los extravíos de Séneca que las obras dramáticas maestras de los griegos. También la tragedia española roza esta abstracta descripción de los caracteres. Pero aquí el pathos del amor en conflicto con el honor, la amistad, la autoridad real, etc., es él mismo de índole tan abstracto-subjetiva y en derechos y deberes de tan nítida acuñación, que, si en esta sustancialidad por así decir subjetiva debe descollar como el interés propiamente dicho, apenas permite una particularización más plena de los caracteres. Sin embargo, las figuras españolas tienen con frecuencia una tupidez, si bien poco llena, y una personalidad por así decir ruda que faltan a los franceses, mientras que al mismo tiempo los españoles, frente a la fría simplicidad en el desarrollo de las tragedias francesas, saben también compensar en la tragedia la falta de multiplicidad interna con

la abundancia de situaciones y enredos interesantes agudamente inventados. En cambio, como maestros en la representación** de individuos y caracteres plenos de humanidad destacan particularmente los ingleses, y entre éstos de nuevo está ahí casi inalcanzable Shakespeare precediendo a todos los demás. Pues incluso cuando cualquier pasión meramente formal, como, p. ej., la ambición de poder en *Macbeth*, los celos en *Otelo*, absorbe todo el pathos de sus héroes trágicos, una tal abstracción no engulle sin embargo a la individualidad, que va más lejos, sino que en esta determinidad los individuos nunca dejan de ser hombres enteros. Precisamente cuanto más llega Shakespeare en la infinita amplitud de su escenario del mundo [806] a los extremos del mal y de la estulticia, en estos límites extremos tanto menos hunde él mismo, como ya antes hice notar, a sus figuras en su limitación sin la riqueza de una envoltura poética, sino que las dota de espíritu y de fantasía: mediante la imagen en que con intuición teórica se contemplan objetivamente como una obra de arte les hace a ellos mismos artistas libres de sí mismos, y con la enjundia y la fidelidad de su caracterización sabe interesarnos por criminales enteramente lo mismo que por los más vulgares, banales patanes y mentecatos. De la misma índole es el modo de exteriorización de sus caracteres trágicos: individuales, reales, inmediatamente vivos, sumamente diversos y sin embargo, donde aparece necesario, de una sublimidad y una contundente fuerza de expresión, de una intimidad y unas dotes inventivas en imágenes y símiles producidos al momento, de una retórica —no de escuela, sino del sentimiento y de la vehemencia efectivamente reales del carácter—, que, por lo que a esta alianza de vitalidad inmediata y eterna grandeza de alma respecta, ningún otro poeta dramático entre los modernos puede parangonársele.

Pues Goethe aspiraba ciertamente en su juventud a una fidelidad natural y una particularidad análogas, pero sin la fuerza y la altura internas de la pasión, y Schiller fue a su vez presa de una violencia cuya tumultuosa expansión carece de savia propiamente dicha.

Una *segunda* diferencia en los caracteres modernos consiste en su *firmeza* o interna *debilidad y* disensión. La debilidad de la irresolución, el de acá para allá de la reflexión, la ponderación de los fundamentos según los cuales debe orientarse la decisión también entre los antiguos ciertamente aparecen en las tragedias de Eurípides; pero es que también Eurípides abandona ya la rotunda plasticidad de los caracteres y la acción, y pasa a lo subjetivamente conmovedor. Ahora bien, en la tragedia moderna semejantes figuras vacilantes aparecen más a menudo, particularmente de *tal* modo que en sí mismas pertenecen a una pasión dual que las lanza de una decisión a otra, de un acto a otro. Ya en otro lugar (págs. 175-178) he hablado de esta vacilación, y aquí sólo quiero añadir todavía que, aunque la acción trágica debe estribar en la colisión, la ubicación de la discordia en uno y el mismo individuo siempre comporta mucho riesgo. Pues el desgarramiento en intereses contrapuestos j tiene su fundamento bien en una turbiedad y un letargo del espíritu, bien en la debilidad y en la inmadurez. Algunas figuras de esta índole se encuentran todavía en productos juveniles de Goethe: Weislingen[807], p. ej., Fernando en *Stella*, pero ante todo Clavijo[808]. Son hombres duales que no pueden alcanzar una individualidad acabada y por tanto firme. Otra cosa es ya cuando a un carácter para sí mismo seguro dos esferas de la vida, deberes, etc., contrapuestos se le aparecen igualmente sagrados, y se ve sin embargo obligado a escoger *una* alternativa con exclusión de la otra. Pues entonces la vacilación no es más que una transición y no constituye el

nervio mismo del carácter. De otra índole es a su vez el caso trágico en que un ánimo se descarría contra su mejor voluntad hacia fines de la pasión contrapuestos, como, p. ej., la Doncella de Schiller, y debe reponerse en sí mismo y hacia afuera de esta discordancia interna, o bien perecer en ella. Pero esta tragicidad subjetiva de una discordia interna, cuando de ella se hace la palanca trágica, tiene en general bien algo de meramente triste y penoso, bien algo de enojoso, y el poeta hace mejor en evitarla que en buscarla y desarrollarla preferentemente. Pero lo peor es cuando de una tal vacilación y volubilidad del carácter y de todo el hombre se hace, por así decir como una tortuosa dialéctica artística, el principio de toda la representación**, y la verdad debe consistir precisamente en mostrar que ningún carácter es firme en sí y seguro de sí mismo. Los fines unilaterales de pasiones y caracteres particulares no pueden ciertamente llevar a una realización incontestada, y tampoco en la realidad efectiva habitual la experiencia de su finitud e insostenibilidad les es ahorrada por el poder reactivo de las relaciones y de los individuos enfrentados; pero este desenlace, el único que constituye la conclusión conforme a la cosa, no debe ser ubicado como un engranaje dialéctico por así decir en medio del individuo mismo, si no el sujeto en cuanto *esta* subjetividad es una forma sólo vacía, indeterminada, que no concrece vivamente con una determinidad de los fines así como del carácter. Asimismo, algo distinto sucede todavía cuando el cambio en la circunstancia interna de todo el hombre aparece como un corolario consecuente precisamente de esta propia particularidad misma, de modo que entonces sólo sé desarrolla y emerge lo que en y para sí estaba de suyo implícito en el carácter. Así, p. ej., en el Lear de Shakespeare la primitiva necedad del anciano crece hasta la locura del mismo modo en que la ceguera espiritual de Gloster se transforma en

ceguera física efectivamente real, en la que sólo entonces abre los ojos a la verdadera diferencia en el amor de sus hijos. Precisamente Shakespeare, frente a esa representación** de caracteres vacilantes y en sí discordantes, nos da los más bellos ejemplos de figuras en sí firmes y consecuentes que acarrean su propia ruina precisamente por este resuelto aferrarse a sí mismas y a sus fines. No justificadas éticamente, sino sólo sostenidas por la necesidad formal de su individualidad, se dejan arrastrar a su acto por las coyunturas externas, o bien se lanzan ciegamente a él y perseveran en el mismo con la fortaleza de su voluntad incluso cuando lo que hacen lo lleven a cabo por la urgencia de afirmarse frente a los demás o porque han llegado donde han llegado. En muchas de las más interesantes tragedias de Shakespeare el contenido principal es el nacimiento de la pasión que, en sí conforme al carácter, hasta ahora todavía no ha brotado, pero ahora logra el desarrollo, esta progresión y curso de un alma grande, su evolución interna, el cuadro de su autodestructiva lucha con las coyunturas, las relaciones y las consecuencias.

El último punto importante sobre el que ahora tenemos todavía que hablar se refiere al *desenlace trágico* hacia el que se precipitan los caracteres modernos, así como a la clase de *reconciliación* trágica a que, consecuentemente con esta perspectiva, puede llegarse. En la tragedia antigua es la justicia eterna la que, como potencia absoluta del destino, salva y protege la consonancia de la sustancia ética frente a las potencias particulares que se autonomizan y por tanto colisionan, y la que, dada la racionalidad interna de su gobierno, nos satisface con la visión de los individuos mismos que perecen. Ahora bien, si en la tragedia moderna aparece una justicia análoga, ésta es ora más abstracta, dada la particularidad de los fines y caracteres, ora de naturaleza más fría, más criminalista, dada la injusticia más profunda y los

crímenes a que los individuos se ven obligados si quieren triunfar. Macbeth, p. ej., las hijas mayores y los yernos de Lear, el presidente de *Intriga y amor*, Ricardo III, etc., etc., no merecen por su crueldad nada mejor de lo que les sucede. Esta clase de desenlace se representa** habitualmente de tal modo que los individuos se estrellan contra una potencia dada pese a la cual quieren consumar su fin particular. Así, p. ej., Wallenstein sucumbe ante la firmeza del poder imperial; pero también el anciano Piccolomini, que en la afirmación del ordenamiento legal ha traicionado a un amigo y abusado de la forma de la amistad, es castigado con la muerte de su hijo inmolado. También Götz von Berlichingen arremete contra una circunstancia políticamente subsistente y firmemente asentada, y sucumbe, como Weislingen y Adelaida, quienes ciertamente están del lado de este poder conforme al orden, pero se preparan a sí mismos un desdichado final por la injusticia y la deslealtad. Ahora bien, dada la subjetividad de los caracteres, se introduce aquí al punto la exigencia de que también los individuos deben mostrarse en sí mismos reconciliados con su destino individual. Ahora bien, esta satisfacción puede ser bien religiosa, pues el ánimo se sabe asegurada una imperecedera dicha superior frente a la ruina de su individualidad mundana, bien de índole más formal pero mundana, en la medida en que la *fortaleza* y la igualdad de su carácter persisten, sin quebrarse, hasta la debacle, y así conserva con incólume energía su libertad subjetiva frente a todas las relaciones e infortunios; bien finalmente más rica en contenido por el reconocimiento de que sólo acarrea una suerte conforme a su acción, aunque amarga.

Pero, por otra parte, el desenlace trágico tampoco se representa** más que como efecto de coyunturas desgraciadas y contingencias externas que igualmente habrían podido resultar de modo diferente y tenido como consecuencia un

final feliz. En este caso sólo nos queda la visión de que la individualidad moderna, dada la particularidad del carácter, de las coyunturas y de los enredos, se pone a sí misma a merced de la caducidad de lo terrenal en general y debe soportar el destino de la finitud. Ésta mera aflicción es, sin embargo, huera, y deviene particularmente entonces una necesidad sólo terrible, exterior, cuando en tal lucha vemos perecer ante el infortunio de azares meramente externos ánimos en sí mismos nobles, bellos. Un tal procedimiento puede sobrecogernos fuertemente, pero sólo se nos aparece como cruel, e inmediatamente se impone la exigencia de que los azares externos deben concordar con lo que constituye la naturaleza interna propiamente dicha de esos bellos caracteres. Sólo en este respecto podemos sentirnos reconciliados, p. ej., ante la desaparición de Hamlet y de Julieta. Externamente tomada, la muerte de Hamlet aparece contingentemente derivada de la lucha con Laertes y de la confusión de las espadas. Pero el trasfondo del ánimo de Hamlet implica desde el principio la muerte. No le contenta el banco de arena de la finitud; frente a tal tristeza y debilidad, frente a esta grima, este asco por todas las circunstancias de la vida, desde un principio sentimos que en este cruel entorno es un hombre perdido al que el tedio interno ha casi ya consumido antes de que la muerte se le presente desde fuera. El mismo es el caso en *Romeo y Julieta*. A estas tiernas flores no les conviene el suelo en que fueron plantadas, y no nos queda nada más que deplorar la triste fugacidad de tan bello amor, que, como una delicada rosa en el valle de este mundo contingente, es roto por las broncas tempestades y tormentas y los frágiles cálculos de una noble, bienintencionada prudencia. Pero esta pesadumbre que nos invade es una reconciliación sólo dolorosa, una *desventurada dicha* en la desventura[809]

ββ) Ahora bien, así como los poetas nos presentan la mera ruina de los individuos, igualmente pueden también darle a la misma contingencia de los enredos un giro tal que, por poco que las demás coyunturas parezcan prestarse a ello, de aquéllos se derive un desenlace feliz de las relaciones y de los caracteres en que nos han interesado. El favor de tal destino tiene al menos el mismo derecho que el disfavor, y si no se trata de nada más que de esta diferencia, debo admitir que por mi parte prefiero un desenlace feliz. ¿Y por qué no? Preferir la mera desgracia, sólo porque es desgracia, a una solución feliz, para ello no hay otro fundamento que una cierta refinada sensibilidad que se nutre del dolor y del sufrimiento, y que encuentra más interesante esto que situaciones exentas de dolor, a las que considera como cotidianas. Por tanto, si los intereses son en sí mismos de tal índole que propiamente hablando no vale la pena sacrificar por ellos a los individuos, pues éstos, sin renunciar a sí mismos, pueden desistir de sus fines o llegar a un acuerdo recíproco sobre los mismos, entonces la conclusión no necesita ser trágica. Pues la tragicidad de los conflictos y de la solución sólo debe en general ser hecha valer allí donde esto es necesario para que prevalezca una concepción superior. Pero cuando falta esta necesidad, nada justifica el mero sufrimiento y desdicha. En esto radica el fundamento natural de los *dramas*, este punto intermedio entre las tragedias y las comedias. Ya antes he indicado la perspectiva propiamente hablando poética de este género. Pero, ahora bien, entre nosotros los alemanes éste por una parte se ha lanzado a lo conmovedor en la esfera de la vida burguesa y del círculo familiar, por otra se ha ocupado de la esencia caballeresca, tal como esto se ha puesto de moda después del *Götz*; pero lo que principalmente se celebró con más frecuencia en este campo fue el triunfo de lo *moral*. Se trata aquí habitualmente de

dinero y bienes, de diferencias estamentales, de amores desgraciados y de ruindades internas en círculos y relaciones menores, y de cosas por el estilo, en general de lo que ya vemos a diario, sólo con la diferencia de que en tales piezas morales la virtud y el deber vencen y el vicio es afeado y castigado, o bien movido a arrepentimiento, de modo que la reconciliación debe residir en este final moral que todo lo repara. Por eso el interés primordial se pone en la subjetividad de la actitud y del buen o mal corazón. Pero, ahora bien, cuanto más el punto principal lo constituye la abstracta actitud moral, tanto menos puede por una parte ser el pathos de una cosa, de un fin en sí esencial, a lo que esté ligada la individualidad, mientras que por otra tampoco el carácter determinado puede en última instancia sostenerse e imponerse. Pues una vez que todo tiene por asunto la actitud meramente moral y el corazón, en esta subjetividad y fortaleza de la reflexión moral no tiene ya ningún apoyo la restante determinidad del carácter o al menos de los fines particulares. El corazón puede quebrarse y mudar en sus actitudes. Por consiguiente, semejantes conmovedoras obras de teatro, como, p. ej., *Misantropía y arrepentimiento* de Kotzebue, y también muchas de las transgresiones morales en los dramas de Iffland, estrictamente tomadas, no terminan propiamente hablando ni en bien ni en mal. Habitualmente el asunto principal desemboca en efecto en el perdón y en la promesa de enmienda, y ahí aparecen, pues, todas las posibilidades de conversión interna y de abandono de sí mismo. Ésta es ciertamente la excelsa naturaleza y grandeza del espíritu. Pero si, como la mayoría de los héroes de Kotzebue y también alguna que otra vez de Iffland, el joven tunante fuera un bribón, un infame, y ahora prometiera corregirse, en un tipo tal, que de suyo no sirve para nada, la conversión sólo puede ser hipocresía o de índole tan

superficial que no cala hondo y sólo por un momento da exteriormente al asunto un final, pero en el fondo todavía puede llevar a malos pasos sólo con que la cosa comience de nuevo a cambiar de rumbo.

γγ) Por lo que finalmente concierne a la *comedia* moderna, en ésta es particularmente de esencial importancia una diferencia de la que ya me he ocupado a propósito de la antigua comedia ática, a saber: la de si la necedad y la unilateralidad de los personajes actuantes aparecen ridículos sólo para otros o igualmente para ellos mismos, por consiguiente de si de las figuras cómicas sólo pueden reírse los espectadores o también ellas mismas. Aristófanes, el auténtico cómico, sólo de esto último hizo el principio fundamental de su representación**. Pero ya en la nueva comedia griega y luego con Plauto y Terencio se desarrolla la orientación opuesta, que en la comedia moderna llega a tan decisiva validez que una gran cantidad de producciones cómicas tienden por tanto más o menos hacia lo meramente prosaico-ridículo, e incluso hacia lo acerbo y repulsivo. En este estadio está particularmente Moliere, p. ej., en sus más refinadas comedias, que no deben ser farsas. Lo prosaico tiene aquí su fundamento en el hecho de que los individuos se toman su fin con amarga seriedad. Lo persiguen por tanto con toda la acucia de esta seriedad, y si al final quedan defraudados ó lo desbaratan ellos mismos, no pueden reír con los demás libres y satisfechos, sino que son en su frustración objeto de una risa ajena, la mayoría de las veces mezclada con escarnio. Así, p. ej., el *Tartufo* de Moliere, *le faux dévot*, no es, en cuanto desenmascaramiento de un malvado efectivamente real, nada divertido, sino algo muy serio, y la desilusión del engañado Orgón llega a una precariedad de desdicha que sólo *un Deus ex machina* puede resolver, de modo que al final el exento debe decirle:

Remettez-vous, monsieur, d’une alarme si chaude.
Nous vivons sous un prince, ennemi de la fraude,
Un prince dont les yeux se font jour dans les coeurs,
Et que ne peut tromper tout l’art des imposteurs[810].

Tampoco tiene nada de propiamente hablando cómico la odiosa abstracción de caracteres tan firmes como, p. ej., el Avaro de Moliere, cuyo absoluto, serio aherrojamiento en su restringida pasión no les permite alcanzar una liberación del ánimo de estos límites. En este campo tienen primordialmente como compensación la habilidad finamente desarrollada para el dibujo preciso de los caracteres o la consumación de una intriga bien tramada la mejor oportunidad para su sagaz maestría. La intriga deriva en su mayor parte del hecho de que un individuo intenta alcanzar sus fines engañando a los demás, pues parece compartir y promover los intereses de éstos, pero propiamente hablando lleva a la contradicción de aniquilarse con esta falsa solicitud misma. Frente a esto también se utiliza habitualmente el medio opuesto de por su parte disimular a su vez y con ello conducir a los demás al mismo atolladero: un de acá para allá que puede tergiversarse y embrollarse del modo más ingenioso en situaciones infinitamente numerosas. En la invención de tales intrigas y enredos son particularmente los españoles los más depurados maestros y han producido en esta esfera mucho de gracioso y excelente. El contenido para esto lo ofrecen los intereses del amor, del honor, etc., que en la tragedia conducen a las más profundas colisiones, pero que en la comedia, como, p. ej., el orgullo de no querer confesar el amor largamente sentido y traicionarse a sí mismo precisamente por esto, se evidencian como de suyo insustanciales y se superan cómicamente. Finalmente, los personajes que urden y dirigen semejantes intrigas son

habitualmente, así como en la comedia romana los esclavos, así en la moderna los criados o camareras, que no tienen ningún respeto por los fines de sus amos, sino que los propician o frustran en su propio provecho y sólo ofrecen el ridículo espectáculo de que, propiamente hablando, los señores son los sirvientes y viceversa, o al menos dan ocasión para situaciones por lo demás cómicas, que se producen exteriormente o por maquinación explícita. Nosotros mismos en cuanto espectadores estamos en el secreto, y, bien seguros frente a toda la astucia y a cualquier engaño que a menudo se dirigen contra los más honorables y mejores padres, tíos, etc., podemos reírnos de todas las contradicciones que en tales mañas están implícitas o salen a la luz.

De este modo representa** para un espectador, ora con descripción de los caracteres, ora con enredos cómicos de las situaciones y circunstancias, la comedia moderna en general intereses privados y los caracteres de esta esfera con contingentes tortuosidades, ridiculeces, hábitos anormales y necedades. Pero no vivifica esta clase de comedias una alegría tan franca como la que en cuanto constante reconciliación atraviesa toda la comedia de Aristófanes, y pueden incluso devenir chocantes cuando lo en sí mismo malo, la astucia de los sirvientes, los engaños de los hijos y pupilos a dignos señores, padres y tutores logran la victoria, sin que estos ancianos mismos puedan determinarse por malos prejuicios y excentricidades por las que pudieran convertirse en ridículos en esta impotente necedad y quedar a merced de los fines de otros.

Inversamente, también el mundo moderno, frente a este modo de tratamiento de la comedia en conjunto prosaico, ha desarrollado un plano de la comedia que es de índole auténticamente cómica y poética. Pues aquí el tono fundamental lo constituyen en general a su vez el buen humor

del ánimo, el alborozo seguro pese a todos los fracasos y yerros, la arrogancia y la petulancia de la necedad, la bufonería y la subjetividad en sí mismas fundamentalmente venturosas, y por eso con más honda plenitud e interioridad de humor —sea en círculos más estrechos o más amplios, con contenido más insignificante o más importante— restauran lo que en su campo había conseguido del modo más perfecto entre los antiguos Aristófanes. Como espléndido ejemplo de esta esfera, más que caracterizar con mayor precisión, sólo quiero mencionar aquí una vez más como conclusión a Shakespeare.

Con los modos de desarrollo de la comedia hemos ahora llegado al final efectivamente real de nuestra elucidación científica. Comenzamos con el arte simbólico, en el que la subjetividad brega por encontrarse como contenido y forma, y devenir objetiva; pasamos a la plástica clásica, que coloca ante sí con viva individualidad lo sustancial para sí devenido claro, y terminamos con el arte romántico del ánimo y de la intimidad con la subjetividad absoluta que libremente se mueve en sí misma espiritualmente, la cual, satisfecha de sí, no se une ya con lo objetivo y particular, y en el humor de la comicidad se hace consciente de lo negativo de esta disolución. Pero en esta cumbre la comedia conduce al mismo tiempo a la disolución del arte en general. El fin de todo el arte es la identidad producida por el espíritu, en la que sé le revela a nuestra intuición externa, al ánimo y a la representación* lo eterno, divino, en y para sí verdadero en apariencia y figura reales.-Pero, ahora bien, si la comedia representa* esta unidad sólo en su autodestrucción, pues lo absoluto que quiere producirse como realidad ve esta realización efectiva misma anulada por los intereses ahora devenidos para sí mismos libres en el elemento de la realidad efectiva y orientados sólo a lo contingente y subjetivo, la

presencia y operatividad de lo absoluto no aparecen en unión positiva con los caracteres y fines del ser-ahí real, sino que sólo se hacen valer en la forma negativa de que todo lo no correspondiente a ello se supera y sólo la subjetividad como tal se muestra al mismo tiempo en esta disolución como cierta de sí misma y en sí segura.

Hemos de este modo ordenado filosóficamente hasta el final cada una de las determinaciones esenciales de lo bello y de la configuración del arte en una corona, tejer la cual forma parte de la más digna empresa que a la ciencia le cabe llevar a cabo. Pues en el arte no tenemos que ver con ningún juguete meramente agradable o útil, sino con la liberación del espíritu del contenido y de las formas de la finitud, con la presencia y la reconciliación de lo absoluto en lo sensible y fenoménico, con un despliegue de la verdad que no se agota como historia natural, sino que se revela en la historia universal, de la que él mismo constituye el aspecto más bello y la mejor recompensa del arduo trabajo en lo efectivamente real y de los ímprobos esfuerzos del conocimiento. No podía por ello consistir nuestro examen en una mera crítica de obras de arte o en un inicio en la producción de éstas, sino que no tenía otra meta que la de seguir y mediante el pensamiento hacer concebible y verificar el concepto fundamental de lo bello y del arte a través de todos los estadios por los que aquél pasa en su realización. Ojalá mi exposición les haya satisfecho respecto a este punto capital, y si el lazo que en general y con este fin común nos ligaba ahora se ha desatado, ojalá, éste es mi último voto, se establezca y nos mantenga por siempre unidos un lazo superior, indestructible, el de la idea de lo bello y lo verdadero.

Notas

[1] *… in dem Zusammenhage ihrer Notwendigkeit mit anderm*. Pese a todo, seguimos a *Knox*, vol. II, pág. 2): «… in its necessary connection with other things…». <<

[2] *Erweichung*. <<

[3] *Verweichlichung*. <<

[4] Este «pero» puede llevar a confusión. En realidad, no introduce la opinión de Hegel, sino que sigue ofreciendo los argumentos que apoyan la impresión de que el arte bello es indigno de un análisis científico. <<

[5] *Schöpferische*. <<

[6] *unerschöpflich*. <<

[7] *… haben wir… von dem Notwendigem vielmehr noch weiter entfernt*. <<

[8] *Ars poética*, 343: «Recibía todos los aplausos…/ quien mezclaba lo útil con lo placentero/». <<

[9] *Salmos*, 36 (37):3. <<

[10] 1762. Henry Home, Lord Kames, 1698-1782. Filósofo escocés. <<

[11] Charles Batteux, 1713-1780. Estético francés. <<

[12] 1762. Karl Wilhelm Ramler, 1725-1798. La obra citada es la traducción de la obra de Batteux *Cours de belles-lettres, ou principes de la littérature*, (5 vols., París, 1747-50), ampliado y anotado por él mismo (4 vols., 1756-58). <<

[13] 1824-36, continuada por Fr. W. Wiener, 3 vols., Dresde. Johann Heinrich Meyer, 1760-1832. <<

[14] Aloys Hirt, 1759-1834. Estudioso del arte que fue profesor de arqueología en Berlín y amigo de Hegel. <<

[15] Revista dirigida por Schiller, 1795-98. <<

[16] Antón Rafael Mengs, 1728-1779. Pintor y teórico del arte. <<

[17] *Knox* (vol. I, pág. 19) indica como origen probable de este texto la obra de Meyer citada en pág. 18, nota 13. <<

[18] Pasaje difícil. «En su esencia» no se refiere al «arte», pero *Knox* (vol. I, pág. 24) lo relaciona con «su antecedente», mientras que *Merker-Vaccaro* (vol. I, pág. 32), como nosotros, con «su concepto». <<

[19] *bewusst*. <<

[20] *gewusst*. <<

[21] 1729-1786. *Sobre los sentimientos* (1755) o *Consideraciones sobre lo sublime*, etc. (1757). <<

[22] 1730-1794. Explorador inglés. <<

[23] Christian Wilhelm Büttner, 1716-1801. Naturalista. <<

[24] August Johann Rösel von Rosenhof, 1705-1759. Zoólogo y pintor. <<

[25] *Crítica del Juicio*, I, par. 42. <<

[26] *Kunststücke*. <<

[27] *Kunstwerke*. <<

[28] Terencio, Ἑαυτόφ Τιμωρόυμεηος («El vengador de sí mismo»), I, i, 25. *Knox* (vol. I, pag. 46) dice que, como de costumbre, la cita de Hegel no es literal. <<

[29] *entwickelt oder noch unentwickelt. Knox* vol. I, pág. 46): «educated or not»; *Merker-Vaccaro* (vol. 1, pág. 56),

refiriéndose al «todo» que viene a continuación y no a los hombres: «sviluppato o ancora non sviluppato». <<

[30] *des Inhalts und Gehalts.* <<

[31] *Merker-Vaccaro* (vol. I, pág. 59): «… e di devenire universale per sé». <<

[32] … *die Intensitat seiner eigenen Empfindung durch ihre Darstellung für sieh seiber milderl und abschwächt. Merker-Vaccaro* (vol I, pág. 59): «… adolcisca e smozi l'intensitá del proprio sentimento col rappresentarlo per se estesso». <<

[33] *Belehren. Merker-Vaccaro* (vol. 1, pág. 61): «Ammaestrare». <<

[34] *Ars poética*, v. 333: «aut prodesse volunt aut delectare poetae» («Los poetas quieren o bien beneficiar o bien deleitar»). <<

[35] *objektiven Gegenslände.* <<

[36] *Crítica del juicio*, Introducción, IV. <<

[37] *Crítica del juicio*, Libro I, par. 2. <<

[38] *Crítica del juicio*, Libro I, par. 6. <<

[39] Publicadas primero en *Las Horas*, fueron luego recogidas en un volumen en 1801. <<

[40] 1793 <<

[41] Ludwig, barón de Holberg, 1684-1754. Dramaturgo e historiador danés. <<

[42] Karl Wilhelm Ferdinand Solger, 1780-1819. Profesor en Berlín, autor de *Erwin. Cuatro diálogos sobre lo bello y el arte* (1815), y *Lecciones sobre estética* (1829). <<

[43] 1773-1853. *Hojas dramatúrgicas* (1825-26). <<

[44] *Kunstversinnlichung. Knox* (vol. I, pág. 71): «illustration by art». <<

[45] *erfunden hat.* <<

[46] *gefunden hat.* <<

[47] *Aus diesem Prinzip heraus… Knox* (vol. I, pág. 79): «Abandoning this [classical] principle…». <<

[48] *Sammlung.* <<

[49] *Versammlung.* <<

[50] *Gesammenlten.* <<

[51] *Sichsammelnwollen.* <<

[52] Si siguiésemos a *Merker-Vaccaro* (vol. I, pág. 99), traduciríamos: «Conforme a este contenido, el elemento sensible del arte se ha igualmente particularizado en sí mismo y debe mostrarse adecuado a la interioridad subjetiva.» <<

[53] *…und lässt in ihren Klangen… klingen und verklingen.* <<

[54] Según *Knox* (vol. I, pág. 88): «Como la arquitectura, la música tiene en sí misma, en cuanto antítesis del sentimiento y la interioridad, una relación de cantidad conforme (*conformable*) al intelecto matemático; también tiene como base una conformidad fija a la ley por parte de las notas (*notes*) y de su combinación y sucesión.» De seguir *a Merker-Vaccaro* (vol. I, pág. 102), la traducción sería: «La música, en cuanto oposición de sentimiento e interioridad, tiene en sí misma por consiguiente, como la arquitectura, una relación intelectiva de cantidad y al mismo tiempo el fundamento de una firme regularidad de los sonidos y de la combinación de éstos.» <<

[55] *Gegenstand.* <<

[56] *Objekt.* <<

[57] *… der Naturphilosophie wie der Philosophie… Knox* (vol. I, pág. 94): «… the philosophy of nature as the philosophy…». <<

[58] *Kenntnis und Erkenntnis*. <<

[59] Según informe *Knox* (vol. I, pág. 101), este superlativo procede de la lectura de la primera edición de Hotho. <<

[60] 3 vols., Berlín y Stettin, 1827-1831. Karl Friedrich von Rumohr, 1785-1843. <<

[61] *der Gesichtsinn oder Geist. Knox* (vol. I, pág. 107): «the sense or spirit of sight». <<

[62] *sich nicht entfremden können; primera edición: sich nicht realisieren können*. <<

[63] *gleichgültige*. <<

[64] *Gleichheit*. <<

[65] *das Subjekíum des lebendigen Subjektes*. <<

[66] Georges, barón de, 1769-1832. Naturalista francés. <<

[67] Plutarco, *De Def. Orac*., 2, donde cita a Alceo. <<

[68] *Stimmungen*. <<

[69] *Zusammenstimmen*. <<

[70] *nächste. Knox* (vol. I, pág. 132): «primary»; *Merker-Vaccaro* (vol. I, pág. 152): «ulteriore». <<

[71] *Verhalten*. <<

[72] *Verhältnis*. <<

[73] William Hogarth, 1697-1764. *Knox* (vol. I, pág. 124) informa que el capítulo III de su obra *The Analysis of Beauty* (1753) se titula precisamente «Of Uniformity, Regularity, or Symmetry.» <<

[74] *Bestand. Merker-Vaccaro* (vol. I, pág. 165): «stabilità»; *Jankélévitch* (vol. I, pág. 198), probablemente leyendo *Verstand*: «entendement». <<

[75] *Än sich*. <<

[76] *Insichsein*. <<

[77] *Besonderheit*. <<

[78] *Partikularität*. <<

[79] *realisieren*. *Knox* (vol. I, pág. 152): «satisfy»; *Jankélévitch* (vol. I, pág. 108): «chercher la satisfaction»; *Merker-Vaccaro* (vol. I, pág. 173): «realizzare». <<

[80] *Regung-Knox* (vol. I, pág. 153): «emotion»; *Merker-Vaccaro* (vol. 1, pág. 175): «moto» <<

[81] Diógenes Laercio, *Platón*, 23, par. 29. Astro (*Atigp*) es el nombre de un joven amado, según Diógenes Laercio, por Platón. La cita de Hegel es ligeramente inexacta, en la pág. 115 del volumen I de las *Vidas de filósofos ilustres* (Iberia, 1986). José Ortiz y Sainz traduce «Cielo quisiera ser estrella mía, / cuando a los astros miras, / por poderte mirar con muchos ojos». <<

[82] *Las Horas*, 1795. <<

[83] *erschienen*. Con *Knox* (vol. I, pág. 156) y *Merker-Vaccaro* (vol. 1, pág. 179), lo tomamos como errata: erscheinen. <<

[84] Ultimo verso del prólogo a *Wallenstein*. <<

[85] Esta cita, informa *Knox* (vol. I, pág. 159), procede de la versión poética debida a Herder del *Romance del Cid*, I, 6. <<

[86] 1821. Acto I, Escena I. <<

[87] 1826. No acertamos con el pasaje aludido por Hegel. El carácter de dueto y el propósito con que lo menciona nos hacen pensar (muy forzadamente) en el Final del Acto I, pero probablemente lo confunda en el recuerdo con el Aria del Océano (Acto II, Escena III), donde sí se exigen de la soprano prestaciones realmente extraordinarias. <<

[88] Acto III, Escena II. <<

[89] *klaren*. *Merker-Vaccaro* (vol. I, pág. 182): «purificare»;

Knox (vol. I, pág. 159: «alleviate»; *Jankélévitch* (vol. I, pág. 216): «transfigurer». <<

[90] Alusión a las dos últimas estrofas del poema de Schiller *Sombras de Shakespeare*. <<

[91] Escuela que, con Friedrich Wilhelm von Schadow-Gödnhaus (1789-1862) y Peter von Cornelius (1783-1867) como máximos representantes, se concentraba fundamentalmente en temas religiosos. <<

[92] Balthasar Denner, 1685-1749. Retratista alemán. <<

[93] Gerhard Johann David von Schanhorst, 1755-1813. Militar prusiano muerto en campaña en Grossgörschen. Hegel alude a la estatua de mármol debida a C. D. Rauch (1777-1857), erigida en Berlín en 1822. <<

[94] Philips Wouwermann. 1619-1668. <<

[95] Traídas a Europa por Lord Elgin. Vid. n.º 505, infra. <<

[96] *Göterkreis. Merker-Vaccaro* (vol. I, pág. 200): «cerchia di déi»; *Knox* (vol. 1, pág. 175): «a Group of Gods»; *Jankélévitch* (vol. I, pág. 234): «pluralité de dieux». <<

[97] *Anschauung. Merker-Vaccaro* (ibíd.) «concezione»; *Knox* (ibíd.): «visión»; *Jankélévitch* (ibíd.): «intuition». <<

[98] *resümiert. Knox* (vol. I, pág. 177): «resumed»; *Jankélévitch* (vol. I, pág. 136): «resumée»; *Merker-Vaccaro* (vol. I, pág. 202): «riassunta». <<

[99] *Gegensätze. Knox* (ibíd.): «oppositions»; *Merker-Vaccaro* (ibíd.): «opposti»; *Jankélévitch* (vol. I, pág. 137): «contraires». <<

[100] *prozessierenden. Merker-Vaccaro* (ibíd.): «progrediente»; *Jankélévitch* (ibíd.): «pour ainsi diré processive»; *Knox* (ibíd.): «Progressive». <<

[101] *Beschlossenheit. Knox* (ibíd.): «perfection»; *Merker-*

Vaccaro (ibíd.): «compiutezza»; *Jankélévitch* (ibíd.): «parfaite suffisance». <<

[102] *Beispiel*. <<

[103] Hércules poseyó a cuarenta y nueve hijas de Tespio, rey de Tespias, tras haber cazado al león de Citeron, que asolaba la ciudad y sus campos. <<

[104] Hércules mató a Augías, rey de Elide, por negarse éste a cederle la décima parte de sus ganados en pago por haberle limpiado los establos. Otras versiones dicen que le declaró la guerra, y aun otras que le perdonó la vida. <<

[105] *des Rechten und Gerechten*. <<

[106] *El libro de los reyes*. Abdul Krim Mansur (Firdusi), c. 940-1020. <<

[107] 1793. Versión goethiana de fábulas del siglo XIII. <<

[108] *Partikularítäten*. <<

[109] *besonderen*. <<

[110] *Charaktere*. Téngase en cuenta la doble traducción del término alemán *Charakter* al castellano, «carácter» y «personaje», que nosotros administramos según las exigencias del contexto. <<

[111] Salomón Gessner, 1730-1788. Poeta y pintor bucólico suizo. <<

[112] 1796-97. <<

[113] *Gedrücktheit*. *Merker-Vaccaro* (vol. I, pág. 218): «mancanza di liberta»; *Knox* (vol. I, pág. 192): «subjection»; *Jankélévitch* (vol. I, pág. 252): «opprimées». <<

[114] 1803. Acto IV, escena 2. <<

[115] *schafft*. <<

[116] *verschafft*. <<

[117] *Los bandidos*, 1781. <<

[118] 1784 <<

[119] 1783. <<

[120] 1787. <<

[121] Tres obras, todas ellas aparecidas en 1799, escribió Schiller sobre Wallenstein: *El campamento de Wallenstein, Los Piccolomini* y *Muerte de Wallenstein*. <<

[122] Drama escrito en 1771, luego reescrito y publicado en 1773. Su acción se sitúa en los siglos XV-XVI. <<

[123] *Handlung*. <<

[124] *Aktion und Reaktion*. <<

[125] *Knox* (vol. I, pág. 202) informa de la posibilidad de que Hegel se esté refiriendo a la *Afrodita en Cnidos* de Praxiteles. <<

[126] *Knox* (ibíd.) indica que Hegel debe de aludir a la estatua original de Lisipo, conservada en Múnich, a la que se había añadido una cabeza que era copia reciente de otra réplica que se encontraba en el Vaticano. <<

[127] En 1760, bajo el mando de Federico el Grande. Jean-Baptiste Pigalle, 1714-1785. <<

[128] Según *Knox* (vol. I, pág. 203), Hegel o bien Hotho confunden la historia de Mercurio y Argos con la de Apolo y Marsias. Barthel (Alberto) Thorwaldsen, 1768 ó 1770-1844. <<

[129] 1786-1822. La obra mencionada es de 1817. <<

[130] 1774. <<

[131] *Poesía y verdad*, libro XII. <<

[132] 1767. <<

[133] Final del Acto IV. <<

[134] Jacobo I de Inglaterra (1566-1625), hijo de María

Estuardo y del segundo esposo de ésta, Lord Darnley, fue rey de Escocia con el nombre de Jacobo IV (1567-1625) y accedió al trono de Inglaterra en 1603. <<

[135] *vernünftige*. También «razonable». <<

[136] Eurípides: *Ifigenia en Tauris*. <<

[137] *ein rechtlosen Recht*. <<

[138] *Poética*, 1449 b 23 ss. <<

[139] *weder Furcht noch Ehrfurcht*. <<

[140] Las dos obras de Eurípides sobre Ifigenia. <<

[141] Horacio, *Ars poética*, 147-8. <<

[142] Segunda mitad del siglo XII —entre 1210 y 1220. Poeta alemán. <<

[143] *matt und platt*. <<

[144] Posible alusión a Corneille, apunta *Knox* (vol. 1, pág. 223.). <<

[145] Ernest Theodor Amadeus Hoffmann, 1776-1822. <<

[146] *Der Eidechstöter*. *Merker-Vaccaro* (vol. I, pág. 252): «l'uccisore di lucertole»; y *Jankéiévitch* (vol. 1, pág. 289): «tue des lézards»; *Knor* (vol. I, pág. 224): «the slayer (…) of the lizzard». <<

[147] Dos Yunques, según *Ilíada*, XV. <<

[148] *Ilíada*, XXIV. <<

[149] *Ibíd*., XVI. <<

[150] Edipo augura la muerte de sus hijos uno a manos del otro. <<

[151] «O, desnudando la filosofía espada junto al muslo, / abrirse paso y matar al Atrida, / o calmar su cólera y reprimir su furor.» <<

[152] *Odisea*, III y otros. <<

[153] 1799. <<

[154] *Knox* (vol. I, pág. 299) señala eruditamente el error en esta cita de Hegel, que debería ser: vv. 475 ss. <<

[155] Acto V, escena 3. <<

[156] Acto V, escena 6. <<

[157] *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (1797), IV, 13. <<

[158] «El espíritu que he visto / puede ser el diablo; y el diablo tiene poder para adoptar una figura seductora; sí, y acaso / en mi debilidad y melancolía / (pues es muy poderoso con tales espíritus) / me engaña para condenarme. Tendré fundamentos / más seguros que éste: en el drama es / donde atraparé la conciencia del rey». Acto II, escena 2. <<

[159] *Eigensinnigen*. *Knox* (vol. I, pág. 232): «froward»; *Merker-Vaccaro* (vol. I, pág. 261): «egoístico»; *Jankélévitch* (vol. 1, pág. 298): «égoiste». <<

[160] *berührt*. <<

[161] *widerklingt*. <<

[162] *bewegt*. <<

[163] *widertönen*. <<

[164] *anklingen*. <<

[165] *rühren*. <<

[166] *Rührung*. <<

[167] *Mitbewegung*. <<

[168] *bewegen*. <<

[169] 1791. <<

[170] *Vida y obras del barón Q. H. von Flaming*, 1795-96. A. H. J. La Fontaine, 1758-1831. <<

[171] Matíhias Claudius, «Asmus», 1740-1815. <<

[172] Personajes de la *Canción de los Nibelungos*. <<

[173] Acto II, escena 2. <<

[174] 1636. <<

[175] 1677. <<

[176] Friedrich Heinrich Jacobi, 1743-1819. <<

[177] Escrito en 1809-10, pero estrenado en 1820. Heinrich von Kleist, 1777-1811. <<

[178] 1804. Acto II, escena 1. <<

[179] *übergehen*. También traducible por «mudar (de opinión)». <<

[180] Siglos XIV-XVI en Alemania. <<

[181] Cantos épicos de la Alta Edad Media alemana (c. 1225). <<

[182] Dos siglos hicieron falta para atribuir definitivamente a James Macpherson (1736-1796) la paternidad de los *Poemas de Ossian* (1760), a los que se añadió *Fingal* (1761) y *Tamore* (1763), hasta la edición completa de 1785. Se trata de poemas de amor y guerra acerca de Ossian, hijo del legendario bardo y guerrero Fingalls III, y compuestos a partir de una tradición oral que se remonta hasta el siglo III. <<

[183] *Infierno*. XXXIII. <<

[184] *Ugolino* (1768). Heinrich Wilhelm von Gestenberg, 1737-1823. <<

[185] *Ilíada*, II. La historia del cetro de Atreo no se corresponde con lo que dice Hegel. <<

[186] *Odisea*, XXII. <<

[187] *Ilíada*, XVIII. <<

[188] 1795, Johann Heinrich Voss, 1751-1825. *Germán y Dorotea* de Goethe, aparecida en 1796, guarda semejanzas

apreciables con *Luisa*. <<

[189] Ambas citas del Canto I. <<

[190] 1494-1576. Maestro cantor y autor de muchos poemas, canciones y obras dramáticas. Wagner haría de él el protagonista de su ópera *Los maestros cantores de Nuremberg*. <<

[191] *den spiessbürgerlichen Verhalnissen*. Los *Spiessbürger* («ciudadanos burgueses con lanza») formaban en tiempos remotos una especie de proto-policía o milicia encargada del mantenimiento del orden ciudadano y, cuando la ocasión lo requería, de la defensa de la ciudad o burgo. El Diccionario Etimológico *Duden* (VII, pág. 659) señala la aparición del sustantivo y de su adjetivo derivado, *spiessburgerlich*, en el siglo XVII, en ambientes estudiantiles, como sinónimo de *engstirnig* («estrecho de miras») y *kleinlich* («pedante», «mezquino», etc.). <<

[192] *Siècle de Louis XIV*, cap. XXXII. <<

[193] «Cerdo», en francés. <<

[194] «El agua es lo mejor», primer verso de la Primera Oda de Píndaro. <<

[195] Racine, 1674. <<

[196] 1689. <<

[197] August Friedrich Ferdinand von Kotzebue, 1761-1819. Dramaturgo alemán. <<

[198] *Knox* (vol. I, pág. 268) señala que las citas no proceden de Kotzebue, sino de *Sombra de Shakespeare*, de Schiller. <<

[199] En estas dos citas del *Götz* hemos seguido la traducción de Juan Leita (Carroggio; Barcelona, 1980). <<

[200] Con estas palabras inicia Sarastro su Primera aria en el Acto II de la *Flauta mágica* de Mozart (1791). <<

[201] Friedrich Gottlieb Klopstock, 1724-1803. Alusión a sus *Odas*. <<

[202] Luis Vaz de Camöes, 15247-1580. *Los Lusiadas* (1572). <<

[203] 1750. Johann Joachim Bodmer, 1698-1783. <<

[204] *Los cuadros de Filostrato* (1818). Filostrato (ca. 170-ca. 250) fue un sofista griego a quien se debe la descripción de no pocos cuadros antiguos perdidos. <<

[205] 1819. <<

[206] *Enrique IV*, I, Acto V, escena 3. <<

[207] Probablemente alguna producción francesa de la ópera de Gluck (1762). <<

[208] De Schiller, 1802. <<

[209] *Poesía y verdad* se titula la autobiografía de Goethe (1811). <<

[210] 1804 <<

[211] Hipólito (1479-1520), hermano del duque Alfonso I (1476-1534), ambos hijos de Hércules I de Ferrara (1433-1505). <<

[212] A Baltasar Castiglione, quien le había preguntado por el modelo de su Galatea. <<

[213] Claude Charles Fauriel, 1772-1844. *Chants populaires de Grèces moderne* (1824-25). <<

[214] Jean-Françoise Marmontel, 1723-1799. *Knox* (vol. I, pág. 287) señala que aquí Hegel sufre una confusión respecto al pasaje de sus *Mémoires d'un père*, libro II. <<

[215] *Goethe, El cantor*. Balada compuesta en 1773 e insertada en el vol. IV de la *Vocación teatral* (vol. II, *cap. II, de* Años de aprendizaje). <<

[216] *Besonderheit*. <<

[217] *Partikularitäten*. <<

[218] 1802. <<

[219] 1782. <<

[220] Colección de canciones populares alemanas publicadas en 1806-08 por Ludwig Joachim Arnim (1781-1831) y Clemens Brentano (1778-1842). <<

[221] *Mensaje florido*, 1810. <<

[222] 1603-1677. <<

[223] 1596-1656. <<

[224] «El estilo es el hombre mismo». Georges Louis Lecrerc Buffon, 1707-1788. *Discours sur le Style*, 1753 <<

[225] 1761, en Roma. <<

[226] Johann Paul Friedrich Richter, 1763-1825. <<

[227] Acto 1, escena 2. <<

[228] Hegel cita sin duda de memoria, pues no es Götz quien habla, sino el hermano Martín, conjeturando sobre la vida caballeresca. <<

[229] Johann Bernhard Basedow (o Basedau) 1723-1790. Pedagogo. <<

[230] 1809. <<

[231] *Zeichen*. <<

[232] *Bezeichnung*. <<

[233] *Begreifen* significa literalmente: coger, tomar, asir, agarrar, aprehender; figuradamente: comprender, concebir. *Schliessen* es cerrar y también concluir, deducir. <<

[234] Schiller, *Los bandidos*, Acto III, escena 2. <<

[235] En su himno, informa *Knox* (vol. 1, pág. 307). <<

[236] *Schiller, Expectación y cumplimiento*. <<

[237] Salmo 57 (58): 7. <<

[238] *Simbolismo y mitología en los pueblos antiguos, particularmente entre los griegos* (1810-12). Friedrich Creuzer, 1771-1858. Colega de Hegel en Heildelberg. <<

[239] *Escritos juveniles en prosa* (ed. Minor), vol. II, pág. 364. <<

[240] Christian Gottlob Heyne, 1729-1812. Filólogo clásico. <<

[241] Cf. Aristóteles, *Metafísica*, 982 b 11 ss. <<

[242] *Knox* (vol. I, pág. 316) añade un «primero» antes de «abstracta» y un «luego» antes de «verdaderamente concreta». <<

[243] *Herrlichen*. <<

[244] *Herrn*. <<

[245] *Herrtichkeií*. <<

[246] *Herrschaft*. <<

[247] *wie beim Begin der Wesen. Knox* (vol. I, pág. 327): «as at the beginning of creation»; *Merker-Vaccaro* (yol. I, pág. 371): «comme all'inizio dll'essere»; *Jankélévitch* (vol. II, pág 38) «comme s'ils venaient de naitre». <<

[248] en relieves romanos, señala *Knox* (vol. I, pág. 330). <<

[249] *wechselsietigen Verkehren. Knox* (vol. I, pág. 336): «mutual perverse transposition»; *Merker-Vaccaro* (vol. I, pág. 380): «recíproco rovesciamento». <<

[250] Versión hegeliana del Salmo 89 (90): 4. <<

[251] *menschlichen. Knox* (ibíd.): «anthropomorphic». <<

[252] Horace Hayraan Wilson, *A Dictionary in Sanscrit and English* (Calcuta, 1819). <<

[253] Sir Charles Wilkins (*Knox*, vol. 1, pág. 334). <<

[254] A. W. Schlegel. <<

[255] *Teogonía*, 116 ss. <<

[256] *Vorübergehen und Vergehen*. <<

[257] *vorgefundene*. <<

[258] *erfundene*. <<

[259] Nota de *Knox* (vol. I, pág. 356): «Aquí Hegel parece haber sido mal informado. Amentes es la palabra egipcia para Hades, el reino de los muertos, presidido por Osiris, y así lo dice Hegel en su *Filosofía de la religión* (edición de Lasson, *Die Naturreligion*, 1927, pág. 216)». <<

[260] *Knox* (vol. I, pág. 359) señala el fallo de memoria de Hegel, quien probablemente ha leído esto en Tácito, *Anales*, II, 6. <<

[261] Escultor y arquitecto ateniense a quien se atribuían estatuas dotadas de movimiento propio. También construyó el Laberinto de Minos en Creta. <<

[262] Según Apolodoro, III, v, 8, la esfinge cayó por sí misma. <<

[263] Templo de Apolo en Delfos (Platón, *Protágoras*, 343 b). <<

[264] Par. 23. <<

[265] Si siguiéramos a *Knox* (vol. I, pág. 363), traduciríamos: «… con el resultado lógico de que la relación positiva se transpone en la negativa en que la sustancia es purificada de todo lo aparente y particular, y, por tanto, de lo que en ella desaparece y le es inadecuado»; según *Jankélévitch* (vol. II, pág. *78):* «… lo que no puede tener otra consecuencia que la transformación de la relación positiva en una relación *negativa*, que comporta la purificación de la sustancia de todo lo que es fenoménico y particular, por tanto inadecuado y evanescente en relación con ella». Hemos preferido la interpretación de *Merker-Vaccaro* (vol. I, pág. 410). <<

[266] 1207-1273. <<

[267] Friedrich Johann Michael Rückert, 1788-1866. Poeta y orientalista. <<

[268] Shamsud-Din-Mohamed, c. 1320-1389. <<

[269] Josehph von Hammer-Purgstall, 1774-1856. Orientalista. <<

[270] «*Bulbul* es el nombre del ruiseñor persa, onomatopéyicamente del tono lastimero de sus cantos» (Rafael Cansinos Asséns, trad. de las *Obras completas* de Goethe, Madrid, Aguilar, 4.ª ed., 1974, vol. 1, pág. 1705). <<

[271] *Libro de Timur*, 1815. <<

[272] Pseudónimo probablemente de Johannes Scheffler, 1624-1677. <<

[273] Para *Knox* (vol. l, pág. 372) lo sublimado en este difícil pasaje es la esencia; para *Merker-Vaccaro* (vol. l, pág. 421), como para nosotros, el significado. <<

[274] *Génesis*, 1, 3. <<

[275] *De lo sublime*, IX, 10. <<

[276] *den Gehorsam der Natur*. *Merker-Vaccaro* (vol. I, pág. 424): «dall'obbedienzia alla natura». <<

[277] Salmo 103 (104):2 ss. <<

[278] Ibid., 29. <<

[279] Ibid., 89 (90):5-7. <<

[280] Seguimos aquí a *Merker-Vaccaro* (vol. 1, pág. 426) y a *Jankélévitcn* (vol. II, pag. 94). Según *Knox* (vol. I, pág. 377), para el hombre lo que surge son los mandatos de la voluntad divina, no la ley. <<

[281] *einbilden*. <<

[282] *verbildtichen*. Pero traducimos *Bild* por «imagen» y

einbilden, aquí, por «imaginar» (vid. nota anterior), y *Gestalt* y *(Aus-)gestalten* por «figura» (compartida por *Figur*) y «configurar», respectivamente. Vid. infra nota 294. <<

[283] Hegel creía que el ὁ μῦθος δηλοῖ era un añadido posterior al texto griego: «Para él Esopo originariamente no era más que un narrador de anécdotas a las que no adscribía ninguna tesis moral» (*Knox*, vol. 1, pág. 385). <<

[284] Fabulista del alto Imperio Romano. <<

[285] Gottilieb Konrad Pfeffel, 1736-1809. <<

[286] Johann Jakob Breitinger, 1701-1776. Literato suizo. <<

[287] 1815 <<

[288] *Decamerón*, I, 3. <<

[289] 1799. <<

[290] 1810. <<

[291] 1797. <<

[292] Goethe, 1797. <<

[293] Cf. Herodoto, II, 53. <<

[294] *Verbildlichung*. Téngase en cuenta que traducimos *bildlich* y *bilden* por «figurativo», distinto de «figurado» (*uneigentlich*) en cuanto opuesto a «literal» (*eigentlich*: habitualmente «propiamente», «propiamente hablado» o «propiamente dicho»). Vid. supra nota 282. <<

[295] *Knox* (vol. I, pág. 396) apunta aquí la probable alusión de Hegel a la *Poética* de Aristóteles, especialmente 1458-9. <<

[296] Versión hegeliana de un pasaje del capítulo XXV del *Quijote* de Avellaneda. <<

[297] *Ensayo de una alegoría, particularmente para el arte* (Dresde, 1766). <<

[298] Gebhard Laberecht, príncipe Blücher von Wahlstatt, 1742-1819. General prusiano especialmente célebre por

decidir con la llegada de sus tropas al campo de batalla de Waterloo la victoria de los aliados. Su estatua en Berlín (1926), debida a C. D. Rauch, ilustra mediante relieves algunas de las campañas del insigne militar con figuras alegóricas de victoria… <<

[299] *Knox* (vol. I, pág. 403) señala la *Poética* 1457 b como el pasaje que tiene Hegel en mente en toda esta sección. <<

[300] Como *begreifen* (vid. supra nota 233), también *fassen* tiene dos sentidos: uno literal o sensible (atrapar) y otro figurado (comprender, en los dos sentidos que este verbo tiene a su vez en castellano: abarcar y entender). <<

[301] Tal vez Hegel esté pensando en el siguiente pasaje de *El divino Jasón*, que en la edición de Angel Valbuena Prat para la editorial Aguilar (Madrid, 1967) de las *Obras Completas* aparece en la pág. 64: «Ya el bajel eterno y santo / la espalda del mar oprime, / y el hondo piélago gime / con el peso y el espanto.» El primer verso de la pág. 65 reza: «para que las ondas giman.» <<

[302] «Cuando gime la era bajo el pesado batir de los granos.» <<

[303] Al parecer (*Knox*, vol. I, pág. 405), Hegel cita una traducción al alemán en prosa en la que este pasaje aparece según él indica, y no en el acto V, escena 1, de la versión inglesa y de la nuestra castellana de las *Obras completas*, trad. Luis Astrana Marín, 2. vols. (Madrid: Aguilar, 16.ª ed., 1974), vol, I, pág 435. <<

[304] Hegel cita la traducción de A. W. Schlegel (*Knox*, vol. I, pág. 407). Jornada Primera vv. 805-12. <<

[305] Jornada Segunda, vv. 1605-12. <<

[306] 1772-73 <<

[307] En nota insertada precisamente en este punto, informa

Knox (vol. I, pág. 410): «Las dos primeras citas de Hafiz (y probablemente otras) proceden del *Diván de Hafiz*, traducido por J. von Hammer-Purgstall (1982), parte I, págs. 101 ss.» <<

[308] En *El divino Jasón* hállanse ciertamente abundantes imágenes de este jaez. <<

[309] vv. 1-6. Nos ceñimos a la versión hegeliana de este pasaje. <<

[310] No acertamos con la confusión de Hegel en esta cita. En la edición de las *Obras completas* de Calderón preparada por Angel Valbuena Briones para la editorial Aguilar (Madrid, 1956), vol. I, aparece el título *Los empeños de un acaso*, del que trascribimos textualmente el siguiente pasaje (pág. 1.052): «Aunque yo quiera pintarla,/será imposible, no tanto/porque el aire no se pinta/con matices ni con rasgos,/cuanto porque en toda ella/no vi más señas que daros/que un descuido en el vestido,/y una atención en el manto,/si bien no dejó tal vez/de romper el negro claustro/del cual transparente celo (sic.)/una hermosa blanca mano,/que de azucenas y rosas/reina fue, y a quien esclavo/se confesó de la nieve/bozal etíope el ampo.» <<

[311] Acto III, escena 2. <<

[312] Si siguiéramos a *Merker-Vaccaro* (vol. I, pág. 471), la traducción de este último pasaje, con algunos otros cambios terminológicos y sintácticos de menor cuantía, sería la siguiente: «… pues sólo la profunda presencia y fortaleza de ánimo para convertir también su dolor, su sufrimiento, en objeto está en condiciones de compararse con otros y por tanto, etc.» <<

[313] *Enrique IV*, II, Acto I, escena 1. <<

[314] *Ricardo II*, Acto IV, escena 1. <<

[315] *Enrique VIII*, Acto III, escena 1. <<

[316] *Julio César*, Acto IV, escena 3. <<

[317] *Macbeth*, Acto V, escena 5. <<

[318] *Enrique VIII*, Acto III, escena 2. Hegel ha puesto «destino» (*Schicksal; fate* en inglés) donde decía «condición», «estado» (*state* en inglés). <<

[319] *Antonio y Cleopatra*, acto V, escena 2. <<

[320] *Expectorationen. Knox* (vol. 1, pág. 423) apunta la posibilidad de que esto constituya una alusión a *Expectorationen, ein Kunstwerk und zugleich ein Vorspiel zum Alarkos (Expectoraciones, una obra de arte y al mismo tiempo un prólogo al Alarcos*; Berlín, 1803), parodia del *Alarcos* de Schlegel publicada anónimamente por Kotzebue. Vid. infra notas 712 y 780. <<

[321] 1782. <<

[322] 1800. <<

[323] Jacques Delille, 1738-1813. *Les Trois Règnes de la Nature* (París, 1808). <<

[324] 1795-96. Johann Jacob Wilhelm Heinse, 1746-1803. <<

[325] *Bedeutende*. <<

[326] *Deutende*. <<

[327] *weiss*. <<

[328] *weist*. <<

[329] *Die Natur ist freilich heraus, aber nur im Aussersichsein*. Según *Knox* (vol. I, pág. 428), traduciríamos: «La naturaleza, ciertamente, emerge, pero sólo en su autoexteriorización»; según *Merker-Vaccaro* (vol. I, pág. 482): «La naturaleza está ciertamente en evidencia, pero sólo en el estar fuera de sí»; según *Jankélévitch* (vol. II, pág. 153): «La naturaleza no se muestra más que con (*sous*) un aspecto puramente exterior o, más exactamente, como exterior a sí misma». <<

[330] *Selbstlosigkeit. Merker-Vaccaro* (vol. I, pág. 484):

«indifferenza»; *Jankélévitch* (vol. II, pág. 154): «inertie». <<

[331] *im Fluchen und Verfluchen*. <<

[332] Si siguiéramos a *Knox* (vol. I, pág. 431), traduciríamos: «… que deviene objetivo para sí mismo en la forma de universalidad ideal y se hace explícito para sí mismo…»; según *Jankélévtich* (vol. II, pág. 156); «… que se objetiva con (*sous*) la forma de la generalidad ideal…». <<

[333] *Bildung*. *Merker-Vaccaro* (vol. I, pág. 488): «formazzione»; *Jankélévitch* (vol. II, pág. 159): «formation»; *Knox* (vol. I, pág. 434): «demeanour». <<

[334] Fragmento 15 (Diels). <<

[335] *getötet und gestorben*. <<

[336] *erfindet*. <<

[337] *finden*. <<

[338] *vorhanden, gegeben*. <<

[339] *einzubitden*. <<

[340] *bildet um*. <<

[341] *bildet nach*. <<

[342] *ist… fortbildend*. <<

[343] *bildet sich… fort*. <<

[344] *fortentwickelt*. <<

[345] *Fortbildung*. <<

[346] *Ausbildung*. <<

[347] II, 53. <<

[348] Este pasaje recibe interpretaciones diferentes de los traductores. Según *Merker-Vaccaro* (vol. I, pág. 500): «Si luego queremos ver con mayor precisión cuáles sean los lados de esta transformación necesaria de lo que, aun siendo conforme al ideal, no le es todavía apropiado, encontramos

que como contenido son ellos mismos representados de modo ingenuo»; según *Knox* (vol. I, pág. 444): «Ahora bien, si a continuación preguntamos por los aspectos más detallados de lo que por supuesto pertenece a la idea, aunque con una forma al principio inadecuada, encontramos esta transformación representada de un modo ingenuo como el contenido de la mitología misma»; *Jankélévitch* (vol. II, pág. 172), una vez más, elude el problema: «Al examinar más de cerca la naturaleza de esta necesaria transformación de los elementos llamados a devenir conformes al ideal, pero que, al principio, todavía no lo son, nos encontramos, en primer lugar, con una mitología que tiene un contenido completamente ingenuo». <<

[349] *Génesis*, 9:4; *Levítico*, 17:11; *Deuteronomio*, 12:15 ss. <<

[350] *was ihm bekommt*. *Knox* (vol. I, pág. 445): «what is available to him»; *Merker-Vaccaro* (vol. I, pág. 502): «quel che gli fa bene»; *Jankélévitch* (vol. II, pág. 174); «ce que lui convient et lui plaît». <<

[351] *zum Vieh wird. Zum Vieh werden* también admite la traducción por «embrutecerse». <<

[352] Daniel Ernst Jablonski, 1660-1741. Teólogo reformista. <<

[353] Fragmento 201 (Snell). <<

[354] «Diké, convecina de los dioses subterráneos». <<

[355] vv. 1-4. <<

[356] X, 5.5. <<

[357] Según *Knox* (vol. I, pág. 465), esto es un error. No hay en Píndaro ninguna genealogía de esta clase, aunque Hegel vuelve a citarla como imputable a Píndaro en su *Filosofía de la religión*. <<

[358] *Verhältnis*. <<

[359] *Verhalten*. <<

[360] *an sich*. <<

[361] *in sich*. <<

[362] El monte Cáucaso. <<

[363] Fausto, I, 21. <<

[364] El texto dice *Mystiches*, lo que sin duda es una errata. <<

[365] «Toda esta colina es sagrada, propiedad de Poseidón. También Prometeo, el Titán el portador de la antorcha, la comparte». <<

[366] Historiador citado por el Escoliasta. <<

[367] *Erzeugnisse*. En *Merker-Vaccaro* (vol. I, pág. 529), muy literalmente: «prodotti». Nuestra versión se ciñe más por esta vez al texto de Esquilo. <<

[368] El dios del sol, del mar. <<

[369] Par. 64. <<

[370] *allgemeine. Jankélévitch* (vol. II, pág. 209): «générale». <<

[371] *Allgemeinheit. Jankélévitch* (vol. II, pág. 210): «généralité». <<

[372] II, 53. <<

[373] Christian Daniel Rauch (1777-1857); *Knox* (vol. I, pág. 484) apunta que Hegel probablemente se refiere a la copia en bronce de Berlín (1822). <<

[374] *Zustande*. <<

[375] *Zustandes*. <<

[376] *Kreis. Merker-Vaccaro* (vol. I, pág. 547): «cerchia»; *Jankélévitch* (vol. II, pág. 221): «cycle»; *Knox* (vol. I, pág. 486): «group». Vid. supra nota 96. <<

[377] *Ilíada*, I, 423 ss. <<

[378] Hesiodo, 453 ss. <<

[379] Vv. 788 ss. <<

[380] 1688-1749. <<

[381] *Darstellung*. <<

[382] Johann Christoph Adelung. 1732-1806. Lingüista y lexicógrafo ilustrado. <<

[383] *Ilíada*, XX, 51 ss. <<

[384] *Génesis*, 1:26. <<

[385] *Juan*, 14:9, 21. <<

[386] 1788. <<

[387] *Knox* (vol. 1, pág. 507) informa que esta cita está alterada para que encaje en el contexto de lo que Hegel quiere decir. <<

[388] Evariste Désiré de Forges, vizconde de Parny, 1753-1814 <<

[389] 1799. <<

[390] 1797. <<

[391] Johann Friedrich Cotta, barón Cotta van Cottendorf, 1764-1832. Editor y publicista. <<

[392] *… der jetzt als der absolute Inhalt der Wahrheit zu einer neuen Weltanschauung und Kunstgestaltung ins Bewusstsein tritt*. Variaciones terminológicas aparte, *Knox* (vol. I, pág. 516) da una ordenación sintáctica diferente a la de nuestra traducción: «… que ahora, en cuanto el contenido absoluto de la verdad, entra en la consciencia con la figura de una nueva visión del mundo y una nueva forma artística»; *Jankélévitch* (vol. II, pág. 259) elude una vez más el problema mediante una paráfrasis que interpreta más que traduce; nosotros coincidimos con *Merker-Vaccaro* (vol. I, pág. 581). <<

[393] *Merker-Vaccaro* (vol. I, pág. 583) vierte este verbo en presente; *Jankélévtich* (vol. II, pág. 262) traduce las dos oraciones de relativo en presente. Nos parece más acertada la interpretación de *Knox* (vol I, pág. 519). <<

[394] Tanto *Merker-Vaccaro* (vol. 1, pág. 586) como *Jankélévitch* (vol. II, pág. 264) ponen este complemento al final de la frase; preferimos la solución de *Knox* (vol. I, pág. 521). <<

[395] *wunderbar. Merker-Vaccaro* (vol. I, pág. 608) «miracolosamente». Los dos adjetivos anteriores son vertidos como adverbios. <<

[396] *… das sich noch nicht zu allgemeiner, entwickelter Zuversicht und zu einseitiger, umfassender Gewissheit seiner selbst fortgebildet hat. Según Merker-Vaccaro* (vol. I, pág. 614), traduciríamos: «… que todavía no se ha desarrollado a una universal evolucionada seguridad y a una certeza de sí no unilateral, comprehensiva»; según *Knox* (vol. I, pág. 547): «… que todavía no se ha estructurado (*framed*) en una confianza (*confidence*) universal y desarrollada y en una perspicaz (*discerning*) certeza de sí comprehensiva»; según *Jankélévitch* (vol. II, pág. 195): «… que no ha adquirido una certeza general y completa, una seguridad racional y comprensiva». <<

[397] *Mateo*, 23:24, 24; *Lucas*, 14:25; *Juan*, 15:20 <<

[398] Nota de *Knox* (vol. I, pág. 555): «Guirnalda, cuarenta y seis poemas antológicos griegos recogidos por Meleagro, poeta y filósofo, c. 80 a. C.». <<

[399] *Knox* (íbid.) dice que *virtutes gentium splendida vitia* es una frase habitualmente atribuida a San Agustín, pero que no aparece en las obras de éste. <<

[400] El texto (Bassenge) dice «cristiana», pero *Merker-*

Vaccaro (vol. I, pág. 622), *Jankélévitch* (vol. II, pág. 304) y *Knox* (loe. cit.) leen todos «griega», argumentando el último muy persuasivamente contra la versión de Bassenge. <<

[401] *das Scheinen und Widerscheinen*. <<

[402] *Knox* (vol. I, pág. 559) informa: «Son muchas las obras castellanas en que aparece una Doña Diana, pero aquí la referencia es probablemente a *El desdén con el desdén*, de A. [Agustín] de Moreto y Cabaña [Cavana], 1618-69». <<

[403] 1802. <<

[404] Obra teatral (1807) de Heinrich von Kleist. <<

[405] *gewichtvolles. Knox* (vol. I, pág. 566): «vital»; *Merker-Vaccaro* (vol. I, pág. 634): «di gran momento»; *Jankélévitch* (vol. II, pág. 316): «sans valeur» (sic). <<

[406] *kann. Knox* (vol. I, pág. 570): «has». <<

[407] Versión hegeliana de Mateo, 22:14. <<

[408] *Geistlichen*. <<

[409] *punktualisiert*. <<

[410] Esposa de Enrique VI. <<

[411] *Knox* (vol. I, pág. 581) señala que, aunque Hegel dicta sus clases en 1820-21 y no hay, pues, ninguna incongruencia cronológica por este lado, Auguste Stich (Bassenge de Düring como nombre de soltera) no se convirtió por su matrimonio en Madame Crelinger hasta bastante años después. <<

[412] *Wallenstein*, partes II y III. <<

[413] *Fausto*, I, 8. <<

[414] 1778-81. Theodor Gottlieb von Hippel, 1741-1796. <<

[415] *Taten zu tun*. <<

[416] Adaptación hegeliana del Salmo 15 (16):10. <<

[417] Alusión a *Don Quijote*, I, cap. 22. <<

[418] *Mass.* <<

[419] *Masstab.* <<

[420] *… so dass sowohl das Einschreiten ais auch die Beurteilung… Knox* (vol. I, pág. 590): «… so that proceedings and the judgement…»; *Merker-Vaccaro* (vol. I, pág. 660): «… cosicché sia l'intervento che il giudizio…»; *Jankélévitch* (vol. II, pág. 344): «… si bien que l'intervention ou la non-intervention…». <<

[421] Acto V, escena V. <<

[422] *Polizei*. Veamos qué nos dice *Knox* (vol. I, pág. 592) sobre este término: «En tiempos de Hegel tenía esta palabra un sentido mucho más amplio del que tiene hoy en día. P. Colquhoun, *Treatise on the Police of the Metrópolis* (1795), no tiene apenas nada que decir sobre "policía" en el sentido moderno. En aquella época la palabra significaba "todo el sistema de reglamentos y disposiciones para la preservación de la moral, el orden y el bienestar de la sociedad civil" (N. Gash, *Mr. Secretrary Peel*, Londres, 1961, pág. 311)». <<

[423] Obvia alusión a *Los años de aprendizaje de Guillermo Meister* de Goethe. <<

[424] Acomodación hegeliana de *Mateo*, 23: 12. <<

[425] August Wilhelm Iffland, 1759-1814. Actor y autor teatral. <<

[426] *spiessbürgerlicher*. Vid. nota 191. <<

[427] Adriaen van Ostade, 1610-1685; David Teniers, el Joven 1610-1690; Jan Steen, 1626-1679. <<

[428] Jan van Eyck, 1370-1441; Hans Memling, Memlinc o Hemling, 1433-1494; Jan van Scorel, 1495-1562. <<

[429] Gerard Terborg, Terbourg o Terburg, 1617-1681. <<

[430] *Sichnachgeben. Knox* (vol. II, pág. 602) traduce «self-

pursuit», tal vez porque lea *Sichnachgehen*. <<

[431] Lawrence Sterne, 1713-1768. Novelista inglés. <<

[432] *Inschrift*. <<

[433] *Aufschrift*. <<

[434] La amada futura, 1747. <<

[435] 1771. <<

[436] 1815. <<

[437] *… des geistigen, tiefen in sich Sinnens. Knox* (vol. II, pág. 616): «… of spiritual, profound inner meditation»; *Jankélévitch* (vol. II, pág. 8): «… du calme et profond repliement sur soi-même». <<

[438] 1784. *Knox* (vol. II, pág. 620) informa: «En el libro II de sus *Memorias* Marmontel no cuenta esta anécdota, sino que un actor consiguió este efecto en la representación de *Aristomène*». <<

[439] Karl August Böttiger, 1760-1865. Filólogo clásico. *Knox* (vol. II, pág. 621) confiesa no haber podido localizar esta cita, pero informa del encuentro con Hegel y de la asistencia de éste a una conferencia de Böttiger en Dresde en el año 1824. <<

[440] *scheinen und erscheinen*. <<

[441] *Gegenstandes*. <<

[442] *Objekt*. <<

[443] *Scheinen*. <<

[444] *Erscheinens*. <<

[445] *Gestaltung*. <<

[446] *Figuration*. <<

[447] Plinio, *Histo. Nat.*, XXXV, 5; Y43 <<

[448] II, 1-4. <<

[449] Símbolo fálico del dios Siva. <<

[450] En Babilonia. <<

[451] Dice *Knox* (vol. II, pág. 642) que la referencia al capítulo 162, que aparece en todas las ediciones, es un error. <<

[452] c. 102. <<

[453] Según *Knox* (íbid.), esta última referencia es errónea. <<

[454] *Las tumbas de los reyes*, 17.i.46. <<

[455] I, 42, 2. <<

[456] *Masse und Massen*. <<

[457] 17.i.28. <<

[458] *Prachtwänden*. *Merker-Vaccaro* (vol. II, pág. 723): «volute»; *Knox* (vol. II, pág. 644): «magnificent jambs». En mi opinión ambos se equivocan: los pilones y pilastras están adosados a muros y murales que ascienden oblicuamente (de ahí que luego pueda compararselos con los verticales) y, ya lo dice Hegel, no han de sostener un techo. <<

[459] *Knox* (vol. II, pág. 645) informa: 17.i.28, y añade que Estrabón no dice que la estatua tuviera figura animal, sino humana. <<

[460] Herodoto, II, 149. <<

[461] 17.i.37. <<

[462] *zuerst*. *Merker-Vaccaro* (vol. II, pág. 727): «per la prima volta»; *Jankélévitch* (vol. III, págs. 45-6): «pour la première fois»; *Knox* (vol. II, pág. 648): «first of all». <<

[463] *Umschliessen*. <<

[464] *Umschliessung*. <<

[465] El Louvre. <<

[466] II, 123. <<

[467] *Knox* (vol. II, pág. 651) señala el error de la remisión a II, que aparece, dice, en todas las ediciones. <<

[468] II, 148. <<

[469] 17.i.43. <<

[470] Giovani Battista Belzoni, 1778-1823, Egiptólogo. <<

[471] G. B. Caviglia, 1770-1845. <<

[472] 1807-10. Wilhelm Uhden, 1765-1835. Funcionario y experto en arte prusiano. Buttmann (1764-1829), egiptólogo, y Wolf (1759-1824), filólogo clásico. <<

[473] Dominique Vivant, barón de, 1747-1825, *Voyage dans la haute et basse Evypte*, 2 vols., París1802. <<

[474] *materiellen Stoffen*. <<

[475] *Knox* (vol. II, pág. 662) apunta la posibilidad de una confusión con Schelling. <<

[476] II, 1-4. <<

[477] II, 1, IV. <<

[478] III, 2, *Knox* (vol. II, pág. 675) señala que Hegel en este parágrafo dice más cosas que las estrictamente transmitidas por Vitruvio. <<

[479] *Sammlung*. <<

[480] *Versammlung*. <<

[481] IV, 4, III. <<

[482] Tiene razón *Knox* (vol. II, pág. 678) al decir que esto último no aparece allí donde Vitruvio se ocupa del orden dórico: IV.1 y IV.3. <<

[483] III, 3 y 5. <<

[484] P. ej., en Vitruvio, IV. 1 (*Knox*, vol. II, pág. 680). <<

[485] Veamos la nota de *Knox* (vol. II, pág. 681): «… pero

Séneca dice que es Posidonio el autor de esta adscripción a Demócrito y añade que por su parte la considera falsa». <<

[486] *Knos* (vol. II, pág. 683) advierte que Hegel se equivoca, pues las guerras civiles se produjeron a finales del siglo I antes de Cristo, y Lúculo vivió entre los años 110 y 47 a. C. <<

[487] *Kleine und Kleiniche*. <<

[488] *Gartenbaukunst*. <<

[489] Palacio de Federico el Grande en Postdam, 1745. <<

[490] *Gartenkunst*. <<

[491] *Vorwurf*. La elección de esta palabra y su combinación con el verbo *machen* es aquí muy ingeniosa por parte de Hegel, pues entonces cabe interpretar *Vorwurf* como «reproche». <<

[492] *Gegenstände*. <<

[493] *Knox* (vol. II, pág. 706) señala el error de Hegel en esta tesis. <<

[494] … *Statarischen, Lokalen*… *Knox* (vol. II, pág. 707): «hidebound and localized»; *Merker-Vaccaro* (vol. II, pág. 792): «da ciò che resta statico e dalla località»; *Jankélévitch* (vol. III, pág. 114): «ou se rattachent á la vie politique ou locale». Vid. infra notas 504 y 554. <<

[495] *einbildet*. <<

[496] *formiert*. <<

[497] Vid. Espinosa, *Etica*, II, prop. 7: «l'ordre et la connexion (*ordo et connexio*) des idées sont les mêmes que l'ordre et la connexion des choses». *Oeuvres completes*, Gallimard, 1954, pág. 359. <<

[498] Franz Joseph Gall, 1758-1828. Médico inventor de la frenología. <<

[499] Famosa cortesana que sirvió de modelo para la Afrodita

de Apeles (s. IV a. C.). <<

[500] *Zeichen*. <<

[501] *Zeichnung*. <<

[502] *Figur*. <<

[503] *Gestalt*. <<

[504] *stalarisch. Knox* (vol. II, pág. 711): «hidebound»; *Merker-Vaccaro* (col. II, pág. 808): «stazionana»; *Jankélévitch* (vol. 111,pág. 130): «officiel». Vid. supra nota 494, e infra nota 554. <<

[505] Thomas Bruce, VII Lord Elgin, 1766-1841. <<

[506] *Knox* (vol. II, pág. 724) señala la posibilidad de que se esté refiriendo a una célebre escultura del Partenón, en cuyo caso el juicio de Hegel le parece excesivo. <<

[507] Según *Knox* (vol. II, pág. 726), Hegel alude probablemente a una de las del friso del Partenón. <<

[508] Petrus Camper, 1722-1789. Anatomista y naturalista holandés que intentó la determinación de la inteligencia mediante la medición del ángulo facial. <<

[509] Johann Friedrich Blumenbach, 1752-1840. Estableció la división de la especie humana en cinco razas (blanca, negra, amarilla, roja y malaya). <<

[510] *Insichsein*. <<

[511] *Knox* (yol. II, pág. 740) traduce «Gorgon's head» (cabeza de la Gorgona), y en nota a pie de página da la siguiente explicación: «Hegel dice "cuerno de Huón" —alusión al *Oberón* de Wieland—. Pero este cuerno mágico tenía la virtud de hacer bailar a quienes lo oían, lo cual le fue muy útil a Huón en momentos de peligro. La cabeza de la Gorgona parece más apropiada en este contexto, aunque es posible que Hegel quisiera decir que las personas puestas en

movimiento quedan luego congeladas o petrificadas». <<

[512] *Knox* (vol. II, pág. 744) dice no obstante que en Tucídides I, 6, esta práctica se considera como innovación reciente. <<

[513] *Knox* (vol. Il, pág. 746) informa que Winckelmann dice aún más: sólo una de cada cincuenta estaba desnuda. <<

[514] *befolgt*. <<

[515] Johann Heinrich Tischbein, llamado el Viejo, 1722-1789. *Knox* (vol. II, págs. 749-50), pese al apelativo de «el Viejo» que aparece en el texto, sólo reconoce a este Tischbein como autor del retrato de Herder y como probable del de Wieland. Bassenge en cambio atribuye ambas obras a su sobrino Johann August Friedrich (al parecer, en realidad Johann Friedrich August) Tischbein (1750-1812). Aún hay otro Tischbein, Johann Heinrich Wilhelm (1751-1829), primo del anterior y autor del famoso retrato *Goethe en la campiña romana*. <<

[516] Christoph Martin Wieland, 1733-1813. Poeta y novelista alemán. <<

[517] Cuando ésta buscaba a su hija Proserpina (Pausanias, I, 2, 4). <<

[518] Ennio Quirino Visconti, 1751-1818. Arqueólogo y político italiano. <<

[519] *Knox* (vol. II, pág. 755) señala aquí una confusión (no aclara si de Hegel o también de Winckelrnann) entre Zeus y Esculapio, cuyos atributos son intercambiados. <<

[520] *Battus*. Fundador histórico-mitológico de Cirene (s. v *a. C.). Merker-Vaccaro* (vol. II, pág. 850): «Bacco». <<

[521] Atribuido por Plinio (XXXIV, 10) a Praxiteles. <<

[522] Desaparecida. <<

[523] *Züge*. <<

[524] *Porträtszüge*. <<

[525] *... bei aller Eigentümlichkeit dennoch verschieden gehalten sind. Knox* (vol. II, pág. 762) «… despite all that they have in common with Zeus, their difference is nevertheless maintained»; *Merker-Vaccaro* (vol. II, pág. 852); «..hanno un tono diverso l'una dell'altra, pur avendo ognuna la propria peculiarità»; *Jankélévitch* (vol. III, pág. 174): «… malgré la parenté qui les rapproche, différent es cependant les unes des autres». <<

[526] *Merker-Vaccaro* vol. II, pág. 853): «i primi». <<

[527] *Merker-Vaccaro* (ibid.): «i secondi». <<

[528] Perdido ahora. <<

[529] Actual Quirinal. <<

[530] En el frontón del templo de Apolo Sosiano en Roma descrito por Plinio (N. H., XXXVI, 28). <<

[531] Cuestión esta de la prelación del Laocoonte literario o del escultórico todavía debatida hoy y sobre la que *Knox* (vol. II, pág. 769) da eruditos detalles. <<

[532] Célebre carroza de bronce debida (1793) a Johann Gottfried Schadow, 1754-1850. <<

[533] Christian Friedrich Tieck, 1776-1851. <<

[534] *Jaukélévitch* (vol. III, pág. 183): «Pégase». <<

[535] *Knox* (vol. II, pág. 770): «Opera House»; <<

[536] *Knox* (vol. II, pág. 771) señala que se trata de los caballos de la Victoria de Tiech. <<

[537] Más tarde Hécate se representa con tres cabezas y tres troncos. <<

[538] Pausanias, II, 30. <<

[539] Ocho pies de altura, según Pausanias, I, 24. <<

[540] Antoine Chrysostome Quatremére de Quincy, 1755-1849. Autor de *Le Jupiter Olympien, ou l'Art de l'esculpture antique… ouvrage qui comprend… l'explication de la toreutique* (1815). <<

[541] P. ej., Calimaco, Pausanias, Estrabón (*Knox*, vol. II, pág. 774). <<

[542] Lucius Munmius, s. II a. C. General romano bajo cuyo consulado (146 a. C.) se acabó la conquista de Grecia y que expolió Corinto. <<

[543] 1829. <<

[544] c. 1200. <<

[545] Vid. nota 298. Ambas estatuas ecuestres (1826 y 1827, respectivamente) eran obra de Rauch (1777-1857). <<

[546] 1821. Debida a Schadow, cuya Victoria (ya citada) y su estatua de Blücher en Rostock (1819) se omiten. <<

[547] De Federico I, finales del siglo XVII. Su autor fue Jakobi, sobre un modelo de Andreas Schlüter, 1664-1714. <<

[548] Estatua ecuestre del Conde J. Wilhelm. 1703. Obra de Grupello de Insbruck. <<

[549] *Knox* (vol, II, pág. 777) nos ilustra; «esto es, pasta de vidrio, una composición vítrea empleada para la imitación de las piedras. El método de soplar el vidrio no se inventó hasta el siglo XIX d. C.». <<

[550] P. Barón von Stosch, 1691-1757. <<

[551] Lucius Aemilius Paulus Macedonicus, m. 160 a. C. Cónsul romano. <<

[552] II, 41 ss. <<

[553] En Heidelberg, agrega *Knox* (vol. II, pág. 780). <<

[554] *statarischen. Knox* (vol. II, pág. 781): «stationary»;

Merker-Vaccaro (vol. II, pág. 871): «statica»; *Jankélévitch* (vol. III, pág. 195): «inmmuable». Vid. supra notas 494 y 504. <<

[555] *ungebildet*. *Knox* (vol. II, pág. 783): «children». <<

[556] Johann Martin von Wagner, 1777-1858. Escultor. <<

[557] *Knox* (vol. 1I. pág. 789) dice que el autor, desconocido, pudiera probablemente ser discípulo de Peter Vischer. <<

[558] En Nuremberg. <<

[559] Llamado el Viejo, 1455-1529. <<

[560] La *Pietà* de San Pedro de Roma. <<

[561] Atribución indebida a Miguel Angel, imputable según *Knox* (vol. II, pág. 790) al informante holandés de Hegel. <<

[562] *Schein*. <<

[563] *Erscheinens*. <<

[564] *des Tons in seinem zeitlichen Klingen und Verklingen*. <<

[565] *Scheine*. <<

[566] *Scheinen*. <<

[567] *erscheinen*. <<

[568] *Scheinens*. <<

[569] *Erscheinen*. <<

[570] *Selbst*. <<

[571] *Scheinenmachen*. <<

[572] *die Scheine und Wiederscheine*. <<

[573] *Neigung*. <<

[574] *Neigen*. <<

[575] *bewahren*. <<

[576] *Bewahren*. <<

[577] Probablemente Annibale Carracci, 1560-1609 (*Knox*,

vol. II, pág. 820). <<

[578] Como informa *Knox* (ibid. s.) la venta de Solly a Federico Guillermo III fue en 1821, pero el Museo de Berlín no se abrió hasta 1830, y fue entonces cuando se expusieron los cuadros adquiridos a Solly; de modo que el «hoy» se debe a Hotho, no a Hegel. <<

[579] Melchior (1786-1851) y Sulpiz (1783-1854). Traspasaron su colección de pinturas al rey de Baviera en 1827 (*Knox*, ibid.). <<

[580] En Múnich. <<

[581] 1575-1642. <<

[582] Jan van Scorel, 1495-1562. Pintor holandés. <<

[583] *Anbetug*. <<

[584] *bitten*. <<

[585] *beten*. <<

[586] *Gebet*. <<

[587] *Bitte*. <<

[588] *Zweifelns, Verzweifelns*. <<

[589] *Knox* (vol. II, pág. 828) informa que se debe en realidad a Roger van der Weyden, 1400-1464. <<

[590] *Lucas* 10: 41-2. <<

[591] Salmo 41 (42): 2. <<

[592] *dies Zweifeln und Verzweifein*. <<

[593] Pausanias, X, 23.5. <<

[594] Según *Merker-Vaccaro* (vol. II, pág. 930): «No por eso debemos…». <<

[595] *Fausto*, I, 2. <<

[596] *das Scheinen und Widerscheinen*. <<

[597] Libro VIII. <<

[598] *Auf der anderen ist es die Darstellung des täglichen Lebens im Freien oder Inneren der Häuser, Schenken, Kirchen usw, sowie die landschaftliche Natur, deren Reichtum von Gegenständen und Färbungen jeden Maler mehr oder weniger an seinen eigenen Versuch weist, dies mannigfaltige Spiel von Scheinen, das hier eintritt, aufzufassen, wiederzugeben und sich nach seiner Anschauung, Erfahrung und Einbildungskraft zu erfinden. Knox* (vol. II, pág. 850) traduce: «On the other hand, whether it is a matter of portraying a natural landscape or ordinary daily life out of doors or inside houses, inns, churches, etc., the wealth of objects and colours here leads every painter more or less to his own attempt to treat, reproduce, and invent from his own insight, experience, and imagination this manifold play of pure appearance»; *Merker-Vaccaro* (vol. II, pág. 948); «Dall'altro lato é la rappresentazione della vita quotidiana all aperto o all interno delle case, osterie, chiese, ecc., e del pari anche la natura come paesaggio, ció che con la loro ricchezza di oggetti e di colorí spinge piú o meno ogni pittore ad una sua propria ricerca per cogliere, riprodurre ed inventare secondo la propria intuizione, esperienza ed immaginazione, questo vario gioco di parvenze che qui si presenta»; *Jankélévitch* (vol. III, pág. 275) vierte demasiado libremente para que su cita sirva aquí para algo. <<

[599] G. von, 1772-1820. <<

[600] *… haben gar nicht diese Selbständigkeit für mich, dass ich sie in dieser Weise als Bruststücke sehen mochte. Merker-Vaccaro* (vol. II, pág. 950); «… non hanno per me una autonomia tale, che io potessi in quel modo vederli come busti»; *Knox* (vol. II, pág. 852): «… I did not see at all that independent individuality which might have enabled me to recognize them in a half-length picture»; *Jankélévitch* (vol. III,

pág. 277) omite todo el comentario de Hegel sobre estas obras de Kügelgen. <<

[601] Horacio, *Ars poética*, 361: «La poesía será como la pintura». <<

[602] De la *Jerusalén liberada* de Tasso. <<

[603] J. Hübner, 1806-1882. <<

[604] En el *Wilhelm Meister*. <<

[605] 1478-1510. <<

[606] *Génesis*, 29. <<

[607] *Génesis*, 24. <<

[608] *Orlando furioso*, XXI, 36. <<

[609] Alusión a F. von Schlegel, inspirado en Fichte (*Knox*, vol. II, pág. 858). <<

[610] *Mateo*, 18: 20; *Lucas*, 9: 28-42. <<

[611] Inaugurado el 3 de agosto de 1830 (*Knox*, vol. II, pág. 870). Según nota de Hotho, este pasaje está extraído de la lección fechada el 17 de febrero de 1829. <<

[612] *Umkehr*. <<

[613] *Rückkehr*. <<

[614] *Knox* (vol. II, pág. 873) emparenta léxicamente su traducción («easy and unburdensome») con *Mateo* 11: 30: «Mi yugo es cómodo, mi carga es liviana». <<

[615] *Infierno*, III, 8: «Yo duro eternamente». <<

[616] *Knox* (vol. II, pág. 875) nos ilustra: «En la mitología griega Cupido es un emblema del corazón, como Psique lo es del alma. Ésta era representada con las alas de una mariposa, a su vez otro símbolo del alma» <<

[617] 1255-1319. <<

[618] c. 1240-1302. <<

[619] c. 1266-1327. <<

[620] Lorenzo Ghiberti, 1378 ó 1381-1455. Orfebre, arquitecto, escultor e historiador del arte. <<

[621] 1401-1428. <<

[622] Fra Angélico, 1387-1455. <<

[623] Giorgio Vasari, 1511-1574. <<

[624] c. 1450-1523. <<

[625] *in dem Spiel der Scheine und Widerscheine*. <<

[626] hervor-, *d. h*., herauszubringen. <<

[627] *Erinnerung*. <<

[628] *Er-Innerung* <<

[629] *Innerwerden*. <<

[630] *Er*. <<

[631] Pietro Bonaventura Tapassi Metastasio, 1648-1782. Poeta y dramaturgo, libretista, entre otros, de Händel, Gluck, Haydn, Mozart. <<

[632] *für die Empfindung und Mitempfindung*. <<

[633] *ebenso* mit-*empfindenden als vorstellenden*. <<

[634] *Hochländer*. *Knox* (vol. II, pág. 908): «Highlanders» (esto es, «habitantes de las tierras altas de Escocia»: *Merker-Vaccaro* (vol. II, pág. 1014): «Scozzesi»; *Jarkélevith* (vol. III, pág. 342): «Hollandais». <<

[635] *Josué*, 6. <<

[636] *Emporschwung*. <<

[637] *Umschwung*. <<

[638] Johann Friedrich Reichardt, 1757-1814. Maestro de capilla de Federico el Grande. <<

[639] *Momente*. <<

[640] *hevaustritt.* <<

[641] *Tone, Tonreihen und Tonarten.* <<

[642] *hervortrat.* <<

[643] *hervortat.* <<

[644] Según *Merker-Vaccaro* (vol. II, pág. 1037), traduciríase: «… a las que les es dado soportar en sí el dolor de la oposición y vencer la potencia». <<

[645] *Reiz*. Juego de palabras con *Reis* («arroz»). <<

[646] Parte del Credo de la Misa. También puede aparecer independiente como motete. <<

[647] *im Zwiespalt der Verzweiflung.* <<

[648] Nos parece interesante recordar las fechas de estos compositores; respectivamente: 1525-1594, 1684-1755, 1667-1740, 1710-1736, 1714-1787, 1732-1809, 1756-1791. <<

[649] Vid. nota 288. <<

[650] Niccolo Piccini, 1728-1800. Compositor italiano. <<

[651] *indem sie entgegengesetzte Leidenschaften kunstvollerweise kämpfend in ein und denselben Gang der Musik zusammenzwingt. Knox* (vol. II, pág. 947): «… by forcing into one and the same musical movement opposite passions which are artistically at variance»; *Merker-Vaccaro* (vol. II, págs. 1059-60): «… costringendo nello stesso svolgimento musicale opposte passioni con una lotta condotta ad arte»; *Jankélévitch* (vol. III, pág. 383): «… en évoquant des passions opposées, en lutte les unes avec les autres». <<

[652] Muy probablemente se refiere a la interpretación en Berlín de la *Pasión según San Mateo*, bajo la dirección de Mendelssohn, en 1829. <<

[653] *die Partikularität des Besonderen.* <<

[654] *das Besondere und Partikulare.* <<

[655] La etimología de *Wichtigkeit* casi invitaría a traducirla en este contexto por «lastre». <<

[656] *das Gesprochene.* <<

[657] *ausgesprochen.* <<

[658] VII, 228. <<

[659] *Génesis*, 1:3. <<

[660] *Exodo*, 20: 2-3, 12. <<

[661] *aus dem nach Zwecken beziehenden Verstande. Knox* (vol. II, pág. 988): «… from an intellectual concentration on ends…»; *Jankélévitch* (vol. IV, pág. 41): «… de l'entendement qui ne connalt que la finalité…». En *Merker-Vaccaro* (vol. II, pág. 1.105), debido probablemente a una errata, el problema es lisa y llanamente pasado por alto: «… oppure si originano, sotto forma di utilità pratica, giá da una vitalità autonoma immediatamente libera». <<

[662] *Beisammensein*. Según *Merker-Vaccaro* (vol. 11, pág. 1.116) y *Jankélévitch* (vol. IV, pág. 51): «promiscuidad». <<

[663] *gebildeten. Knox* (vol. II, pág. 1.000): «developped» (*Vorstellung*: «way of imagining things»); *Merker-Vaccaro* (vol. II, pág. 1.119): «formata ad immagine»; *Jankélévitch* (vol. IV, pág. 54): «élaborée». <<

[664] *Ilíada*, XI, 558 ss. <<

[665] *Poetische.* <<

[666] *dichterisch.* <<

[667] *Redefiguren* <<

[668] *Redens zu machen.* <<

[669] *Verwunderung.* <<

[670] *Wunder.* <<

[671] *Macht*. <<

[672] *Machen*. <<

[673] *Bildung und Ausbildung*, <<

[674] *Besonnenheit*. <<

[675] *Sinnens*. <<

[676] Horacio, *Odas*, II, iii, 2. <<

[677] Dáctilo: larga-breve-breve; anapesto: breve-breve-larga; espondeo: larga-larga, yambo: breve-larga; troqueo: larga-breve; crético: larga-breve-larga; baquio: breve-larga-larga. <<

[678] *des Klingens und Verklingens*. <<

[679] Johann Heinrich Voss, Autor de *Luisa* y traductor de Homero en hexámetros alemanes. Padre de Heinrich Voss, 1779-1822. Vid. supra nota 188. <<

[680] «No basta con que sean bellos los poemas; serán dulces y llevarán el ánimo del oyente donde quieran». <<

[681] De Leonius, poeta latino francés del siglo XII. Versos latinos empleados en la Edad Media, la sílaba final de cada uno de los cuales formaba consonancia con la última de su primer hemistiquio, en hexámetros o en alternancia de hexámetros y pentámetros. <<

[682] Trovas islandesas, compiladas probablemente en el s. XI, distintas de las nuevas Eddas de Sturluson, comentarios en prosa sobre las primeras, del s. XIII. <<

[683] *sonstige. Knox* (vol. II, pág. 1.026): «ordinary». <<

[684] *zurücksetzen. Merker-Vaccaro* (vol. II, pág. 1.149): «ricondurre»; *Jankélévitch* (vol. IV, pág. 83): «ramener». <<

[685] *sonstigen*. Vid. supra n. 683. <<

[686] *Knox* (vol. II, pág. 1.029) advierte que si esta referencia procede del propio Hegel, y no de Hotho, debió de haberla insertado en sus notas en 1830, cuando ya no volvería a

impartir clases sobre estética. <<

[687] J. H. Voss. Vid. supra n. 679. <<

[688] Lema de la serie de epigramas *Aproximándose a la forma clásica*, anterior al viaje de Goethe a Italia. <<

[689] «Tú amas». <<

[690] *Klingen und Widerklingen*. <<

[691] Si siguiéramos a *Merker-Vaccaro* (vol. II, pág. 1.159), traduciríamos: «A este respecto, *en primer lugar*, es por una parte la forma de la realidad externa aquella en que la poesía le presenta a la representación interna la totalidad desarrollada del mundo espiritual, repitiendo en sí por tanto el principio del arte figurativo, que hace intuible la cosa en su objetividad». Hemos preferido la interpretación de *Knox* (vol. II, pág. 1.037): «In this connection, in the first place, what brings before our contemplation the objetive thing at issue is the form of external reality in which poetry presents the developed totality of the spiritual world to our imagination. In doing so, poetry reproduces in itself the principle of visual art», o de *Jankélévitch* (vol. IV, pág. 93-94): «En premier lieu, ce qui rend perceptible le contenu de la poésie, c'est la forme extérieure et réelle sous laquelle, semblable en cela aux arts plastiques, elle offre á la représentation intérieure la totalité développée du monde spirituel». <<

[692] *Diese Skulpturbilder der Vorstellung entfaltet die Poesie andererseits…* La dificultad del texto no nos impide rechazar la «clara» traducción de *Knox* (ibid.): «On the other hand, poetry develops these sculptural pictures for our imagination…». <<

[693] *Las Geórgicas*. <<

[694] *vor sich…* <<

[695] Es decir, toma confianza en sí mismo. <<

[696] *Iliada*, I, 194 ss. <<

[697] Ibid. XVII, 360-5. <<

[698] P. ej., *Odisea*, VII, 88; XVII, 221; XXI, 42 (*Knox*, vol. II, pág. 1 054). <<

[699] *Ilíada*, XVIII. <<

[700] *Poesía y verdad*, I, 4. <<

[701] *Diván occidental-oriental*. Notas y disertaciones, «Del Antiguo Testamento». <<

[702] De Esquilo. <<

[703] *Knox* (vol. II, pág. 1.065): ¿Alusión a títulos de Fichte y Lessing, respectivamente? <<

[704] *… das was derselbe fordert und soll… Merker-Vaccaro* (vol. II, pág. 1.197): «… ciò que essa richiede o deve richiedere…»; *Knox* (vol. 11,pág. 1.070): «… with its demands and intentions…»; *Jankélévitch* (vol. IV, pág. 129): «… avec ce qu'elle exige, avec ce qu'elle veut et doit accomplir». <<

[705] Pars. 2, 13, 17 y 25 <<

[706] Aloys Blumauer, 1795-1798. Poeta y filólogo austríaco. *El Eneas de Virigilio parodiado*, 1783. <<

[707] *Odisea*, VIII, 266-366. <<

[708] *Eneida, IV; Jerusalén liberada, XVI*. <<

[709] *Odisea*, X y V. <<

[710] Ibid., XI. <<

[711] *Eneida*, VI. <<

[712] *Expektorationen. Merker-Vaccaro* (vol. II, pág. 1.205): «sfoghi verbali»; *Knox* (vol. II, pág. 1.077); «explosive utterances»; *Jankélévitch* (vol. IV, pág. 137): «élucubrations». Vid. supra nota 320 e infra 780. <<

[713] *Ilíada*, XXII, 431 ss.; XVIII, 79 ss.; I, 59 ss.; VI, 369 ss.

<<

[714] Acto IV, escena 4. <<

[715] *Knox* (vol. II, pág. 1.086) altera levemente el texto para dejar claro que Eneas y Dido son personajes de Virgilio, y Armida de Tasso. <<

[716] Vid. infra nota 472. Destacó como comentarista de Homero. <<

[717] *Abhängigkeiten*. Así en la primera edición, frente a *Unabhángigkeiten* («independencias») en la segunda. <<

[718] *die Sitte und Sittlichkeit*. <<

[719] Sánscrito *purana* («arcaico»). Colección de dieciocho himnos hindúes principalmente inspirados en el *Mahabharata* y de fecha incierta de composición, aunque con toda seguridad durante la Edad Media. <<

[720] Nombre dado a los mejores poemas de la época preislámica (sin duda por el autor de una antología, llamado Hammad al Râmiyah, muerto hacia el 772 d. C.). <<

[721] *Knox* (vol. II, pág. 1.097): «Hegel se está aquí refiriendo a la traducción de los *Hamasa* por F. Rückert y a la información procedente de éste sobre los (…) *Hudsailitas*». <<

[722] Abu Mohamed al Kasim Ibu Ali, el Hariri («el mercader de sedas»), 1.054-1.121. <<

[723] *Knox* (ibid.) señala «terrateniente» como mejor traducción. <<

[724] 1141-1202. <<

[725] 1184 o 1193-1291. Saadi Mouarrif-ed-Din. <<

[726] *verzehrt*. Seguimos aquí a Hotho; Bassenge: *verzerrt* («desfigura, caricaturiza»). <<

[727] Según *Knox* (vol. II, pág. 1.099), Hegel se refiere

probablemente a la *Historia de Roma* de Niebuhr, cuyo primer volumen apareció en 1811. <<

[728] Samuel Johnson, 1709-1784. Escritor inglés. <<

[729] William Shaw, 1749-1831. Erudito inglés. <<

[730] Gales. <<

[731] A partir de la versión francesa (*Knox*, vol. II, pág. 1102). <<

[732] *Wert und Unwert*. <<

[733] 1165-1223. Pero la *Canción de Rolando*, p. ej., es anterior: finales del s. X. <<

[734] *Amadís de Gaula* es un texto del s. XIV, refundido por Garci Rodríguez de Montalvo en 1508. <<

[735] Primera parte, c. 1.236; segunda parte, 1.275-1.280. <<

[736] *Decamerón*, 1.349-1.358. <<

[737] *Echo*. <<

[738] Orlando furioso, 1.532. <<

[739] 1581. <<

[740] 1572. <<

[741] 1667. <<

[742] 1748-1777. <<

[743] 1733. <<

[744] 1795. <<

[745] 1797 <<

[746] *Besonderung*. <<

[747] *Partikularität*. <<

[748] *Knox* (vol. II, pág. 1.117) ve aquí una alusión a los *Tres mil poemas satíricos [o epigramas] alemanes* del Barón F. von Logau, 1604-1655. <<

[749] *Knox* (ibid.) añade: de Goethe y Schiller. <<

[750] Alusión según *Knox* (ibid.) a las *Reliquias de la poesía inglesa antigua* (1605) de Thomas Percy (1729-1811). <<

[751] Gottfried August Bürger, 1747-1794. Poeta del *Sturm und Drang* conocido sobre todo por su balada *Lenore* (1773). <<

[752] S. VII a. C. <<

[753] Odas, I, 22. <<

[754] Odas *A Cidli y A Fanny*. Aparte de esto, Cidli es el nombre que toma en la *Mesiada* (IV, 674) la hija del jefe de la sinagoga de Cafarnaún, Jairo, a la que Jesús resucita (Mateo, 9, 18-16; Marcos, 5, 21 ss.; Lucas, 8, 40 ss.). En nota a pie de página, *Knox* (vol. II, pág. 1.121) nos informa de que para Cidli (de doce años de edad según Lucas) Klopstock se inspiró en Fanny Schmidt, amada suya en Langensalza. <<

[755] Poema *Vanitas! Vanitatum vanitas!* El estribillo puede traducirse por «¡Olé!». <<

[756] *Knox* (vol. II, pág. 1.124): «La referencia es a una canción popular servio-croata que Goethe adaptó (véase la primera de sus *Poesías misceláneas. En la muerte de la noble esposa de Asan Agá en el Morlak*) a partir de la recopilación de Herder de canciones populares. El morlaco es (o era) un dialecto del servio-croata hablado en Morlaquía, en la costa dalmacia». <<

[757] *Meistersänger*. <<

[758] *Minnegesangs*. <<

[759] *C. Suetoni Tranquilli Opera*, ed. Friedrich August Wolf, 4 vols., Leipzig, 1802. <<

[760] «¿Acaso temes que pudiera perjudicar tu fama póstuma que parecieras ser amigo de nos?». <<

[761] «Si el hosco portero dificultades / pone, márchate». <<

[762] *Ausrufungen*. <<

[763] *Anrufungen*. <<

[764] 32 (33): 1-6. <<

[765] 28 (29): 1-8. <<

[766] *Erhebung*. <<

[767] *Erhabenheit*. <<

[768] Poema de Goethe. <<

[769] Salmo 150 : 6. <<

[770] Canciones de brindis compuestas por Terpandro (s. VII a. C.). <<

[771] Johann Christoph Gottsched, 1.700-1.766. Escritor alemán defensor del ideal clásico. <<

[772] *Knox* (vol. II, pág. 1.155) informa: «El Códice Manesse, una colección de poemas medievales alemanes, incluye composiciones del Emperador Enrique IV y de Conradino, ambos de la dinastía de los Staufen». <<

[773] Esta cita y la siguiente proceden del poema *Los Etats Gènèraux*. <<

[774] La Revolución Francesa. <<

[775] *beschreiben*. <<

[776] *schildern*. <<

[777] El «como ser-ahí concreto» *Knox* (vol. II, pág. 1.162) lo coloca tras «llevado a existencia», y *Merker-Vaccaro* (vol. II, págs. 1.300-1) al final. En *Jankélévitch* (vol. IV, pág. 229) este problema sencillamente no existe. <<

[778] *Merker-Vaccaro* (vol. II, pág. 1.305): «… o l'unione amichevole determinano, con intenzione apparentemente opposte, anche la sorte dell'individuo…». <<

[779] *Expektoration. Merker-Vaccaro* (vol. II, pág. 1309): «effusione»; *Knox* (vol. II, pág. 1.170): «utterance»; *Jankélévitch* (vol. IV, pág. 238): «épanchement». Vid. supra notas 320 y 712. <<

[780] «El metro más adecuado para la conversación». <<

[781] Drama hindú en sánscrito, escrito por Kalidasa (fl. s. V d. C.), que cuenta en siete actos la historia de la ninfa Sakuntala, basándose en el primer libro del *Mahabharata*. Hegel alude al preludio del Acto IV. <<

[782] En su ensayo *Sobre la Ifigenia en Táuride*. <<

[783] Operas de Gluck estrenadas en 1774 y 1779, respectivamente. <<

[784] *Epist. ad Fam*. VII, i, 2. <<

[785] *Ausgleichung. Knox (vol*. II, pág. 1.193): «conciliation»; *Merker-Vaccaro* (vol. II, pág. 1.335): «composizione»; *Jankélévitch* (vol. IV, pág. 262): «synthése». El sujeto de la siguiente oración de relativo (explicativa sólo en *Knox*) son los modos de concepción, salvo en *Jankélévitch*, donde lo es la «synthése». <<

[786] *das kirchliche Dasein*. <<

[787] … *und so erklären auch nach dieser Seite hin die an sich selbst abstrakteren Statuen und Götterbilder die hohen tragischen Charaktere der Griechen besser als alle anderweiting Erläuterungen und Noten. Knox* (vol. 11, pág 1.195) vierte: «… and so in this respect the statues and images of the gods rather abstract in themselves, explain the lofty tragic characters of the Greeks better than all other commentaries and notes», y en nota a pie de página dice: «La construcción de la frase de Hegel ha sido interpretada de diversos modos. Se ha supuesto que significa *o bien* que las figuras trágicas explican las más abstractas estatuas, o *bien* que éstas arrojan

luz sobre las primeras mejor de lo que pueden hacerlo los comentarios. Como Benard, y a diferencia de otros, prefiero la segunda interpretación. La mención de “notas” en mi opinión se refiere a las notas de los comentaristas sobre las tragedias griegas. Esta interpretación se ve confirmada por el parágrafo final del primer capítulo de la sección sobre la escultura». En la misma línea, en *Merker-Kaccaro* (vol. II, pág. 1.337) se lee: «… e anche per questo aspetto le statue e le imagini degli dèi, ín se stesse più astratte, ci spiegano gli altri caratteri tragici dèi Greci meglio di qualsiasi nota o commento». En *Jankélévitch* (yol. IV, pág. 263), en cambio: «Et c’est ainsi que les grands caractères tragiques des Grecs expliquent mieux que n’importe quels commentaires, interprétations et notes ce que représentent dans leur abstraction les statues et images des dieux antiques». <<

[788] *Merker-Vaccaro* (vol. I, pág. 1.338): «… la sostanza etica e Punita…». <<

[789] *Poética*, 1.449 b 26. <<

[790] *… und reinigen (…). Unter dieser Behauptung verstand Aristoteles nicht… Knox (vol. II, pág. 1.197* «… and accomplish the catharsis of these emotions. By “emotions” Aristotle did not mean…». <<

[791] *… macht das Subjekt sich auch dieser Auflösung Meister…* La expresión *sich Meister machen* tiene también las connotaciones que aparecen en las traducciones, por una parte, de *Merker-Vaccaro* (vol. II, pág. 1.344): «… il soggetto si impadronisce anche di questa dissoluzione…» y de *Knox* (vol. II, pág, 1.202): «… the individual makes himself master of this dissolution too…», y, por otra, de *Jankélévitch* (vol. IV, pág. 270): «… c’est le sujet qui amène ce dénouement…». <<

[792] «¿Por qué fruncís el ceño? ¿Porque una tragedia / dije que habría? Yo soy un dios: la transformaré / si queréis: haré,

de la tragedia, / comedia: con todos los mismos versos… / Haré que la mezcla sea una tragicomedia». <<

[793] Adolf Müllner, 1774-1829. <<

[794] Según *Knox* (vol. II, pág. 1.209), es la acción de los caracteres la que está asistida por esta legitimidad ética; para *Jankélévitch* (vol. IV, pág. 277), la tal legitimidad está en el pathos individual, donde la encuentran los caracteres actuantes. <<

[795] Último verso del poema de Schiller *Sombra de Shakespeare*. <<

[796] *Génesis*, 3. <<

[797] *Besonderheit*. <<

[798] *Partikuläre*. <<

[799] *Las nubes*. <<

[800] *Las ranas*. <<

[801] *Los caballeros*. <<

[802] *La asamblea de las mujeres y Las fiestas de Ceres y Proserpina*. <<

[803] *La paz*. <<

[804] *Los bandidos*. <<

[805] *Don Carlos*. <<

[806] *Weltbühne*. «World-stage» en *As you like it*, II, 7, 139. <<

[807] *Götz von Berlichingen*. <<

[808] *Clavijo*. <<

[809] *eine* unglückselige Seligkeit *im Unglück*. <<

[810] «Abandonad, señor, una tan angustiada alarma. / Vivimos bajo un príncipe enemigo del fraude, / un príncipe cuyos ojos iluminan los corazones / y al que no puede

engañar todo el arte de los impostores». <<

Índice